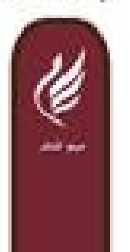
SIDI MOHAMED BENMALEK

د.سيدي محمّد بن مالك

جدَل التخييل و المخيال في الرواية الجزائرية



دراسة



د.سيدي محمّد بن مالك

جدَل التخييل و المخيال في الرواية الجزائرية



جدَل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية

د. سيدي محمّد بن مالك: باحث من الجزائر

سنة الإصدار: الطبعة الأولى سنة 2016



دار ميم للنشر، الجزائر
E-mail : mim_edition@hotmail.fr

الايداع القانوني: السداسي الأول، 2016
ردمك: 978-9931-585-24-4

جدَل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية

د. سيدي محمّد بن مالك

جدَل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية

قراءات سردية ثقافية



إهداء

إلى القارئ المفترَض...

مقدمة

يتناول هذا الكتاب، بالوصف والتأويل، جَدَلَ التخييل والمخيال في تشكيل المعنى المحتمَل في خمس روايات جزائرية، هي: «نهاية الأمس» لعبد الحميد بن هدوقة، و«طيورٌ في الظهيرة» لمرزاق بقطاش، و«قرة العين» لجيلالي خلاّص، و«الرعشة» و«الملكة» لأمين الزاوي؛ فإذا كان التخييل، بوصفه كوناً مُصطنعاً ينطوي على حكاية وخطاب وسرد، ينصرف إلى محاكاة الواقع، أو مُشاكَلة الحقيقة، بتعبير رولان بارت، فإن تلك المحاكاة أو المشاكَلة ينبغي لها أن تتجاوز موضوعية ذلك الواقع وحَرْفيته بصياغة صور ورموز وعلامات غير تلك التي يصوغها المخيال في محاوَلته إدراك الوجود وتصنيف الموجودات، سواء أكان المخيال إنسانياً أم ثقافياً، دينياً أم سياسياً، شعبياً أم نخبوياً. ومن ثم، يضطلع التخييل السردي، عامةً، والتخييل الروائي، على نحو خاص، بإنتاج مخيال نصي مغاير للمخيال المرجعي، يتأسس على إدراك خاص للوجود، لا يكون، بالضرورة، انعكاساً لإدراك المجتمع أو الجماعة أو النخبة. هكذا، نلفي ابن هدوقة يدعو، في رواية «نهاية الأمس»، إلى التصالُح مع الذات بتنزيهها عن الأثرة والحقد والفساد إذا ما أريد للثورة، باعتبارها موضوعاً جرى تقديسه في المخيال، أن تستمر وأن تنجح في مشاريعها الزراعية والصناعية والثقافية. ونجد بقطاش يجعل انطباع الطفل مراد عن الثورة، في رواية «طيورٌ في الظهيرة»، نابعاً من إحساسه بالاختلاف بين ثقافة الإنسان الجزائري وثقافة الإنسان الأوربي؛ فالثورة، في نظر الكاتب، لم تكن تستند، في بداياتها، إلى أيديولوجية بعينها، إنما كانت تركَن إلى إيمان الإنسان الجزائري بوطنيته وعروبته وإسلامه واعتزازه بها جميعاً. بينما نلفي خلاّص يعارض في روايته «قرة العين»، التي يرتضي لها موضوعة الثورة الزراعية في زمن غلبت فيه الكتابة عن موضوعات أخرى كالعنف والإرهاب والمثاقفة والتسامح

وسواها، توجُهَ السلطة السياسية إلى تطبيق قانون الثورة الزراعية في سبعينيات القرن العشرين. وحين يُجري الزاوي أحداث رواية «الرعشة» في فضاءات متعددة ومتباينة، فهو لا يريد أن يطابق التمثلات الثقافية النمطية التي يصوغها المخيال للمكان، بل يروم استحداث صور ورموز وعلامات مغايرة تقترن بإدراكه الخاص للفضاء. وكذلك يفعل، في رواية «الملكة»، مع تجليات الأنا والآخر وصورة المرأة وموضوعتيْ الدين والجنس...

ولا شك أن إعادة صياغة المخيال المرجعي ومحاوَرته وتجريب تفكيكه، من خلال الكتابة، يتطلب إستراتيجية تخييلية سابقة على تجليها النصي، حيث ينصرف الروائي إلى نسْج حبكة تترجم أفكاره وآراءه ورؤيته للوجود عامةً. ومثال ذلك أن ابن هدوقة وبقطاش وخلاّص يجنحون إلى استعمال أسلوب السرد المتسلسل الذي ينهض به راوٍ عليمٌ محيطٌ بالأخبار والتفاصيل المتعلقة بشخصية رئيسة يطغى حضورها على حضور الشخصيات الأخرى التي لا تعمل سوى على مساعدتها أو مناوأتها. بينما يؤثر الزاوي الأسلوب المتعدد الأصوات والرؤى، الذي يمنح الكائنات الورقية فرصة الحضور الفكري والأيديولوجي. وعلى هذا الأساس، تستأنس هذه القراءات الأربع، في تحليلها وتأويلها للمخيال المحايث للإستراتيجيات التخييلية، ببعض المصطلحات المفاتيح التي وضعها علماء السرد الغربيون، ضمن الرؤية النقدية التي تتوخاها في مقارَبة النص الروائي؛ فنحن نعتقد أن استنباط المعنى الموجود في روايات «نهاية الأمس» و«طيورٌ في الظهيرة» و«الملكة» يرتبط بتحليل الإستراتيجية السردية، ومن ثم، ستتواتر بعض الأدوات الإجرائية، من قبيل التضمين والتبئير واللاحقة، بينما يقترن استنباط المعنى القابع في رواية «الرعشة» بوصف الفضاء وتحديد علاقته بالموضوعة والمنظور، في حين إن استخلاص المعنى المتضمَن في رواية «قرة العين» يستلزم تشريحَ الإستراتيجية الوصفية. وعليه، نحسَب أن المعنى ليس خلاصة الجَدَل القائم بين التخييل والمخيال المنصهريْن في إستراتيجية الكتابة فحسب، بل هو مرهون بإستراتيجية القراءة أيضاً.

تلمسان

16 أبريل 2016

الثّورة الجزائرية بين التخييل والأيديولوجيا

عبد الحميد بن هدوقة ومرزاق بقطاش

تُعدّ الرواية نوعاً سرديّاً يشخّص الوجود عبر تطويع اللّغة المعيارية بغرض تقديم واقع تخييلي يسمو على الواقع الفعلي ويتجاوزه إلى طرح رؤية ممكنة التّحقّق، ذلك أنّ الرواية تضطرب، في تشخيصها للعلاقة بين الفرد والمجتمع، بين وعي قائم يمثّل جملة من الأهواء والهواجس والأفكار والاختيارات والالتزامات والآمال الماثلة في ذهن الفرد الاجتماعيّ ووعي ممكن يمثّل، غالباً، نقضاً للوعي القائم من حيث إنّه يعبّر عن رفض كلّ ما يشدّ الإنسان إلى القيم البالية والآداب البائدة وينشد واقعاً اجتماعيّاً جديداً تعْمُرُه قيم وآداب مختلفة. ويخوض الكاتب، باعتباره فرداً اجتماعياً مثقّفاً، صراعاً فكرياً وهو يحاول تشخيص الانتقال من وعي قائم مترسِّب ومتجذِّر في ذهن الإنسان بفعل ظروف تاريخيّة واجتماعية ودينية وثقافية وسياسيّة واقتصادية إلى وعي ممكن لا يحضر إلاّ كحلم جميل يراود مخيلته ويدعوه إلى ترجمته في نصّ إبداعيّ تخييلي.

ويتجسّد هذا الصّراع الفكري، في النّص الروائي، من خلال الشّخصيات اللّغوية الورقية الّتي يُحكِم الكاتب صنعها نفسياً واجتماعياً وأخلاقياً وفكرياً حتّى تضطلع بالتّعبير عن الانفصام الوجوديّ والشّعوريّ الّذي ينتابه حيال العالم الاجتماعيّ؛ فمهما حاول الكاتب تمويه القارئ بتنويع ضمائر السّرد ووضعها على لسان الراوي العليم أو الشّخصية الفاعلة والمتكلِّمة وتقديم خطابات الشّخصية المباشرة وغير المباشرة، تظلّ رؤيته للعالم محورَ الرؤى والأيديولوجيات المشخَّصة في النّص؛ فالكاتب يُخضِع التّعدد الأيديولوجي الموجود في الواقع إلى إستراتيجيّة مسبقة تخدم نواياه وأفكاره.

وتكون الشّخصية المحورية أو البطلة، عادة، هي الممثِّل لشخص الكاتب النّفسي والنّاطق بلسانه والمعبِّر عن وعيه الاجتماعيّ، حيث تدخل هذه الشّخصية في نزاع أفعاليّ وكلاميّ مع الشّخصيات الأخرى لتُعرِب عن تأمّلاتها في الإنسان والحياة، إضافة إلى دخولها في جدال نفسيٍّ حادّ تسائل فيه ذاتها باستمرار رامية إلى نقد آرائها وتصحيح أخطائها وإعادة صياغة خواطرها. إنّ الشّخصية الروائية أيقونة أدبية

يتوسّل بها الكاتب التّلميح أو التّصريح بحقيقته الّتي تتوزّع بين الصّراع الخارجي مع المجتمع والعالم والصّراع الداخلي مع مبادئه وإنسانيته.

ويكاد يغلب على وعي الشّخصية المحوريّة أو البطلة، في عُرف النّقاد الاجتماعيّين، البعد الإشكاليّ الّذي يجعلها أسيرة أحلام لا تستطيع تحقيقها في أرض الواقع (واقع الرواية طبعاً) بسبب تذبذبها بين الإرادة والفعل، وبين النّية والعمل، ذلك أنّ ظهور الرواية قد ارتبط بالبرجوازيّة الّتي نبذت القيم الأصيلة نظير السّماحة والمحبّة والخير والعدل والإيثار والتّعاون وراحت تشيع، في المجتمع، قيماً جديدةً هي قيم السّوق الّتي سلبت الفرد كرامته وحريّته وحوّلته إلى آلة منتِجة ومستهلِكة؛ فاعتراه التحجّر ولازمه الاغتراب واكتنفه اليأس، ولم يُلْفِ حلاً سوى البحث عن قيمه الأصيلة الّتي ضيّعها المجتمع؛ بحثاً يفتقر إلى العزم والحِرص.

وتمتاز الشّخصية الإشكالية عن سواها من الشّخصيات الروائية بإحساسها المرهف الّذي يجعلها لا تقوى على تحمّل تعقيدات الحياة وتناقضات المجتمع؛ فتلوذ بالماضي والشّعر والفنّ لتستحضر معاني الفِطرة والطّيبة والجمال والانسجام والتّوافق الغائبة أو المغيَّبة عن العالم ولتحتميَ بها من الخوف والوحشة اللّذيْن يُثيرهما الواقع في نفسها، وكأنّها تنشد اللُّحمة مع المجتمع مثل ما تُجسِّده الملاحم القديمة ويشخِّصه الشّعر والفنّ؛ تلك اللُّحمة الّتي انفصمت عُراها بسبب قيم السّوق الّتي «أفسدت» الدّهر وأخضعت الشّعر والفنّ نفسيْهما لقانون العرض والطّلب. والشّخصية الإشكالية، لذلك، لا تريد الانغماس في الواقع ولا تروم تغييره فعلياً، لأنّ التّفكير في التّعقيدات والتّناقضات يستنفد وقتها والتّنظير للحلول والمشاريع يستهلك طاقتها. إنّ الشّخصية الإشكالية تتمتّع، بلا شكّ، بالاستقامة ودماثة الأخلاق، ولكنّها تتمتّع، على وجه الخصوص، بالقدرة على إدراك جوهر التّعقيدات وأصل التّناقضات، وهو ما يؤهّلها لأن تمثّل ضمير الكاتب في النّص الروائي.

ولكنّ إشكاليّة الشّخصية لن تطول بعد أن تكتشفَ البنيوية التّكوينية احتمال تغيير الفكر والحسّ والإرادة عن طريق الأيديولوجيا الثوريّة الّتي أرسى مداميكها ماركس وإنجلز في مجال الاقتصاد السّياسي؛ فقد سعى أحد أهمّ رائديْ هذه النّظرية، وهو لوسيان غولدمان، إلى تأكيد حضور الرؤية الثّورية، الّتي تُنتِجها الشخصيّة الإيجابية،

في عدد من الروايات الغربيّة مثل روايتيْ «زمن الازدراء» و«الأمل» لـ «أندريه مالرو»، حيث إنّ هاتيْن الروايتيْن تشخِّصان النّضال الثّوري الّذي تخوضه شخصيات تنتمي إلى فئات اجتماعية مختلفة يجمعها رافد الثّورة الّذي تمثّله الطّبقة العاملة والحزب الشيوعي. ومن ثمّ، فإنّ الأيديولوجيا الثّورية، في نظر صانعيها ومعتنقيها، هي رؤية فلسفية للمجتمع والعالَم تنطلق في تفسير الوجود الإنساني من أنّ الصّراع هو الّذي يؤسّس تاريخ البشر وأنّ البروليتاريا أو الطّبقة العاملة هي طبقة اجتماعية تستطيع دون سواها من الطّبقات فهم الاختلالات والانقسامات الاجتماعية وإقامة مجتمع جديد تنتفي فيه الصراعات الطّبقية الّتي يُحفِّزها التّشيّؤ، وهذا المجتمع هو مجتمع الكادحين الّذي يؤلّف طبقة عالميّة.

غير أنّ الرؤية الثّورية ليست رؤية خاصّة بالطبقة العاملة فحسب، بل هي شعار المضطهَدين والمقهورين والمهمَّشين في العالَم؛ فقد عرف مصطلح الثّورة انزياحاً عن مدلوله الماركسيّ ذي الصّفة الكونيّة إلى مدلولات دينية وقومية ووطنية. وهذا ما ينطبق على الثّورة الجزائريّة الّتي أخذت، في البداية، بعداً دينياً ووطنياً قبل أن تتحوّل إلى ثورة اشتراكيّة تبدّت، بعد الاستقلال، في محاربة الاستغلال والتّخلّف والجهل من خلال الثّورات الزراعية والصناعيّة والثّقافية، بل إنّ الثّورة الجزائرية قد سلكت، في خضمّ التّحولات التّاريخية، مساراً قومياً وعالمياً بمعاضدتها لحركات التّحرر في الوطن العربيّ والعالَم كلّه.

1 - الثّورة الجزائرية موضوعاً وموضوعةً:

لقد حظيت الثّورة الجزائريّة، إذاً، باهتمام الروائيّين الّذين راموا التّأريخ، سردياً، لمرحلة هامّة وحسّاسة من وجود الأمة الجزائرية الضّاربة بجذورها في أعماق التّاريخ الإنساني عبر مجموعة من النّصوص الإبداعية الّتي فاق احتفاؤُهم فيها بالثّورة احتفاءَهم بموضوعات أخرى نظير الخصاصة والبطالة والتّخلّف والعنف والإرهاب والفساد وسواها من الموضوعات الّتي أرّقت مضاجع الروائيّين الجزائريين باعتبارهم النّخبة المثقَّفة القادرة على استكناه أسباب الاضطرابات والتّناقضات الحاصلة في المجتمع. بل إنّنا نُلفي بعض الكتابات الروائيّة قد جعلت من موضوعة الثّورة التحريرية ثمّ من موضوعة الثّورة الزراعية موضوعة أدبية مركزيّة تتضمّن

موضوعات فرعية كالاستغلال والمحاباة وأزمة السّكن والإيمان بالقدرية والتّواكل، حيث إنّ استلهام روح الثّورة وتحقيق الثّورة الزراعية، في رأي المرحوم عبد الحميد بن هدوقة مثلاً، هما البلسم الشّافي من تلك الأمراض الاجتماعيّة.

ويجوز لنا تبرير انكباب الروائيين الجزائريين على تشخيص موضوع الثّورة التّحريرية ذي الخاصية الواقعية والتّاريخية في شكل موضوعة روائيّة تمتاز بالتّخييل الأدبي والتّشكيل الجماليّ بالقول إنّ ذلك كان من قبيل التّعريف بعظمة هذه الثّورة وفرادتها في تاريخ الثورات العالميّة. ولكنّنا سنحترز من تبرير انكبابهم على تشخيص الثّورة الزراعية حين نعلم أنّ «السّلطة كانت تمارس تحكُّماً قويّاً في مجريات الأحداث الريفية بواسطة الثّورة الزراعية، وفي الاستحواذ على الرّأي العام داخل المدن عن طريق الجامعات والمعاهد العليا والإعلام، بصفتها وسائل دعائية قويّة وفعّالة في استقطاب اهتمامات الذّات الوطنية المتحكِّمة فيها أطر معرفيّة تنتمي، في تصنيفها، إلى التّعلّق بالأرض، وبالموت دون الشرف والحرية، وقد يكون ذلك التّحكّم هو الّذي أعجز حركية الزّمن السياسي وآلياته عن جرّ الذّات الوطنية نحو الابتعاد عن التّعامل وفق تلك القيم والرموز، لأنّ هذه القيم هي الّتي أملت على الرعيل الأوّل لثورة التّحرير الكبرى أن يجعل الدّفاع عن الأرض وحماية الدين مبدأيْن أساسييْن من مبادئ هذه الثّورة؛ فلا غرابة، إذن، إن كان محور الأرض هو الّذي تكثّف حوله زمن الخلق، وإن كان عنصر الدّين هو الّذي زوّد زمن الخلق بالجِدّة في الطرح وفي الرفض للبديل عنهما»[1].

من هنا، غلبت على طرح موضوعة الثّورة الزراعية، في سبعينيات القرن العشرين، النّزعة الأيديولوجية الّتي اتّصفت، عموماً، بالإشادة بجدوى الفكر الاشتراكيّ وتمجيد الخطاب السّياسي والتّركيز على محاسن المشاريع الّتي اعتزمت السّلطة تطبيقها. فيما تخلّلت طرح موضوعة الثّورة التّحريرية نزعة إنسانيّة أضفت على الفعل الثّوري قداسةً، دون إغفال الحديث، العابر غالباً، عن بعض الأخطاء الّتي صاحبت تحرير الأرض والإنسان من أغلال الاحتلال الفرنسيّ، وهي أخطاء لا تسلَم منها أيّ ثورة تنشد التّغيير الجذريّ للأوضاع والأفكار. غير أنّ الرؤية الإبداعية للثّورتيْن

1- محمّد بشير بويجرة: «بنية الزّمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970 - 1986؛ المؤثّرات العامة في بنيتيْ الزّمن والنّص»، ج 1، دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران (الجزائر)، د.ط، 2001 - 2002، ص 145، 146.

التّحريرية والزراعية ستعرف تحوّلاً في التّخييل والتّشكيل مع انعتاق الروائي من أسر الرؤية الأيديولوجية الواحدة وسلطة لغتها الدعائيّة والتّوجيهية، حيث سيمتزج التّخييل بالنّقد، وتتشكّل الأيديولوجيا بجمالية اللّغة.

لقد كانت الثّورة التّحريرية وما تزال، إذاً، المعينَ الّذي يغترف منه الكتّاب الجزائريّون مادة نصوصهم الروائية؛ فمنذ أن ألّف ابن هدوقة رواية «ريح الجنوب»، الّتي تُعتبر أوّل رواية جزائرية مكتوبة باللّغة العربية تستجيب لشروط الكتابة الروائية على صعيديْ البنية والدلالة، مارست موضوعة الثّورة حضوراً طاغياً في المشهد الروائي والنّقدي على حدّ سواء، حيث أثارت هذه الرواية ومثيلاتها الكثير من الأسئلة النّقدية الّتي غلب عليها الطّابع الأيديولوجي الدعائي المتوجه نحو شرح المضامين الاجتماعيّة وتفسيرها تفسيراً طبقياً يركَن إلى رؤية للعالم تتّسم باليقينية والشّمولية باجتزاء المقاطع السّردية الدالّة على الصراع الطّبقي بين طبقة برجوازيّة استعمارية خلّفت وراءها جماعة من الإقطاعيين الجزائريين الّذين تمكّنوا من التغلغل في بعض المصالح الحكومية وطبقة العمّال الصّاعدة الّتي تشرئب إلى وضع أسس نظام جديد يقوم على العدالة الاجتماعية.

وبهذا الشّكل، غدت الرواية الجزائرية، بتشخيصها للثّورة التحريرية والدفاع عن مكتسباتها ومباركة مشاريع السّلطة الفتيّة وتثمين قراراتها السياسية، رواية أطروحة لا يستنكف كاتبوها من إظهار انتمائهم للفكر الاشتراكي في ثنايا نصوصهم الإبداعية بأسلوب يبرز تسلُّط هذا الفكر على التّخييل الأدبي وعلى متخيِّله معاً. وتمتدّ سلطة الأطروحة لتطال متلقّي هذا التّخييل، حيث يبتغي الكاتب بتشخيص أطروحة ما تحويل تسلُّطها عليه إلى القارئ، وكأنّه يروم الدخول في تواصل فكريّ ينقل فيه معرفته الأيديولوجية أو العلمية أو الدينية أو الفلسفية المشتغِلة كسلطة إلى المتلقي بهدف تلقينه وإقناعه[1].

1- Susan Rubin Suleiman : « Le roman à thèse ou l´autorité fictive » P.U.F, Paris, 1983. نقلاً عن: «معجم السّرديات»، مجموعة من المؤلِّفين، إشراف: محمّد القاضي، الرابطة الدولية للنّاشرين المستقلّين، (تونس، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب)، ط.1، 2010، ص 208.

2 – أطروحة الثّورة والتّخييل:

يتوسّل ابن هدوقة، لتشخيص الثّورة والدفاع عنها والتّنبيه إلى خطر الأيديولوجيات الأخرى الّتي ترمي إلى تقويض أركان الدولة الجديدة في رواية «نهاية الأمس»، لغة سهلة لا تتطلّب إعمالاً للذّهن من أجل فهم معانيها العميقة وحبكة بسيطة لا تستغلق على القارئ إذا ما جرّب ترتيب مادتها الحدَثية وأسلوباً في السّرد يعتمد على التّسلسل الّذي نُلفيه في الحكاية مع توظيف اللّواحق، في بعض الأحيان، لإلقاء الضّوء على ماضي الشّخصية الرئيسة واستعمال ضمير الغائب الدّال على حضور ذات شاهدة على الأحداث وعليمة بأفكار الشّخصيات ونواياها وأفعالها؛ هذه الذّات الراوية الّتي تحرص على تقديم البشير كشخصية ملتحمة مع نفسها فكراً وسلوكاً وتصبو إلى الالتحام مع المجتمع مرّة أخرى بعدما أعيتها الحياة في المدينة بزيفها ورياء أهلها؛ فالبشير يريد العودة إلى القرية ليُجسِّد حلمه الاشتراكيّ الّذي حارب من أجله المحتل الفرنسيّ وكابد في سبيله آلام الفراق ونوازل الأسى والحيرة، حيث يعتقد «أنّ البدأة الحقيقية لكلّ إصلاح هي إعادة النّظر في قضية الملكية. لا يُمكن أبداً أنّ تتحقّق ديموقراطيّة في التعليم أو في العمل أو في السياسة ما لم تتغيّر هذه الأوضاع الظّالمة لملكية الأرض. حتّى التّصنيع نفسه مرتبط بالأرض»[1].

ولهذا، يستلزم الحديثُ عن الثّورة الزراعية الحديثَ عن الثّورة التحريرية، وهما حديثان أيديولوجيان لا شكّ، ونصيب التّخييل من الخطاب الأدبيّ الّذي يحويهما يسير. ولكنّ الحديث الأوّل يفرض بكثافته وسعته حضوراً آنياً في حيّز الرواية، بينما يُحيَّن الحديث الثّاني عبر شهادة الراوي الّذي يُفعِّل ذاكرة البشير؛ فتجود بأحداث تفيد في بناء حاضر الشّخصية ورؤيتها للعالَم. يقول الرّاوي: «وتحلّق به الذكريات من جديد: إلى تونس حيث حُمِلَ إليها جريحاً. ويعلم الله ما قاساه من أتعاب وأهوال حاملوهُ... ثمّ إلى ألمانيا الشرقيّة... وتمضي الأيام متشابهة في العلاج أوّلاً ثمّ في التّمرين على السير، ثمّ في النّقاهة. وتطول الأيّام حتّى لكأنّها القرون! وتنقطِع نهائياً أخبار الزّوج الرؤوم وطفلها المنتظر (...) ويدبّ اليأس مع الأيام إلى نفسه فيحتلّ ثناياها ثنياً فثنياً حتّى لا يبقى منها إلى الأمل في اللّقاء مقرّ. ويزهد في نفسه وفيما حوله. تحاول تلك الفتيات الشّقراوات الألمانيات تهوين الأمر عليه، وإدخال السّرور إلى نفسِه ما

1 – عبد الحميد بن هدوقة: «نهاية الأمس»، الشّركة الوطنية للنّشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1975، ص 134.

وجدن إلى ذلك منفذاً (...) ولكنّ تحبّبهنّ وتقرّبهنّ ومحاولاتهنّ المستمرة في التّخفيف وإرجاع الأمل إلى نفس مريضهنّ لم يكن مُوفّقاً دائماً. فقد كنّ ينجحن يوماً ويخفقن أيّاماً. كان المريض متمرّد الروح عنيد الطبع. وكانت زوجُه الحُبلى البعيدة تقف حائلاً بينه وبين جميع النّاس!»[1].

كما يعمد الراوي، لبيان أهمية الحديث عن الثّورة التحريرية ووظيفته في بناء حبكة النّص، إلى تكثيف الحوافز المشكِّلة لتلك الموضوعة من خلال تأطير أو تضمين مجموعة من الحكايات الفرعية في الفصل الثالث من الرواية يكشف فيها الرّاوي بعض الوقائع الّتي ظلّت سرّاً في خَلَد رُقيّة زوج البشير، ويتباهى بمعرفته بالعادات والتقاليد والاعتقادات والأباطيل الشّائعة في القرية، وينتقد بعض المفاهيم الّتي استوطنت عقول الناس فيها نظير مفهوم الشّرف. وهذه الحكايات الفرعية هي: حكاية ما قبل زواج البشير ورقيّة، وحكاية زواجهما، وحكاية حمل رقيّة ووضعها وعذابات المخاض والفراق، وحكاية اغتصابها من قِبل جنود الاحتلال، وحكاية اطّلاع الشّيخ حمّودة والد البشير على حكاية الاغتصاب، وحكاية استشهاده، ثمّ حكاية استشهاد العجوز سعدية والدة البشير.

ويسعى الراوي، بحديثه عن الثّورة التّحريرية ارتدادياً تارة وتكثيفاً تارة أخرى، إلى التّفرّغ لسرد يوميات البشير في القرية الّتي تتّسم بالصّراع مع ابن الصّخري الّذي يمثّل الفكر الإقطاعي القديم المتجدّد؛ القديم من حيث الرؤيةُ الّتي توجّه علاقة الشّخصية الإقطاعية بالآخرين الّذين هم أدوات طيّعة تخدم مصالحها ولا تستطيع معارضة مشاريعها والحدّ من طغيانها ومحاربة نزواتها، والمتجدّد من حيث اصطناعُ الشّخصية الإقطاعيّة صورةً مغايرةً لتلك الّتي يظهر بها، عادةً، هذا الضّرب من الشخصية وهي صورة المحافظ والجشِع والأناني والمراوغ والغليظ كما يجسّدها عابد بن القاضي في ريح الجنوب؛ فابن الصخري يتظاهر بالتقوى والورع بترتيله للقرآن الكريم مع الإمام بالجامع كلّ مساء، ويساهم في خليّة الحزب بالقرية، ويشارك في الثورة التحريرية بماله وأولاده، ويبدي اعتدالاً في حياته الأسَرِيَة كما يعكسه ثياب ابنته وأثاث بيته.

1- الرواية، ص 33، 34.

والراوي إنّما يقصر الصراع بين هاتيْن الشّخصيتيْن المنتجتيْن لأيديولوجيتيْن متناقضتيْن، فلكي يبرز الخطر الّذي تمثّله الأيديولوجيا الإقطاعية على المجتمع الاشتراكي الّذي بدأ يتكوّن حديثاً. هذا المجتمع الّذي يساعد البشير في عمليّة إصلاح الأوضاع الاجتماعية بالقرية كما يمثّله المجاهد بوغرارة وصاحب المقهى والمهندس والأكاديمية والبلديّة. ويشير الراوي، في الوقت نفسه، إلى خطر الشّيخ الّذي يتحالف مع ابن الصّخري ضدّ البشير؛ فخطره نابع من رؤيته النافية للآخر الّذي يمثّل، في نظره، الكفر والإلحاد. وهو ما يدفع البشير إلى التّوجس من الدّور الّذي يضطلع به الشّيخ بقوله على لسان الراوي: «بقدر ما كان هذا النّمط من النّاس أثناء الاحتلال عاملاً من عوامل الحفاظ على الشّخصية وعدم الذّوبان في المستعمِر بقدر ما سيكونون في المستقبل عرقلةً في وجه كلّ إصلاح وحاجزاً أمام كلّ تقدّم»[1].

إنّ عناية الراوي بآنية الثّورة الزّراعية واستحضاره من حين إلى آخر للثّورة التحريرية يعبر عن الارتباط الحثيث بين الماضي والحاضر، حيث لا يُمكن بناء مستقبل اشتراكيّ إلاّ بتضافر هذيْن الزّمنيْن المتواصليْن تاريخياً وأيديولوجياً. وهو ما يجعل شخصيّة ملحميّة مثل البشير مؤهَّلة للنّهوض بهذا البناء، لأنّها تجمع بين الزّمنيْن على الرغم من الانقطاع الزّمني والفكري الّذي وسم وجودها حين استسلمت لإغراءات الحياة العصرية في المدينة، وعلى الرغم من أنّ البشير يلوذ بالقرية من أجل تلقين الأحداث أبجديات القراءة والكتابة وتغيير الذّهنيات الّتي استغرقها الإيمان بالقدريّة والانتهازية والتّخلّف والجهل، لكنّه يهتدي، بعد معايَنة واقع القرية المتخَم بالاستغلال والبطالة والخمول، إلى أنّ «المدرسة الجزائريّة الحقيقية هي تلك الّتي ستُخلَق يوم أن تبرز القرى الزّراعية إلى الوجود»[2].

وبهذا الشّكل، تمثّل رواية «نهاية الأمس» توقَ ابن هدوقة إلى انبثاث النّظام الاشتراكيّ، الّذي اقتنع به ودافع عنه في منابر الحزب وفضاء الإبداع منتقداً بعض أخطائه هنا وهناك، في المجتمع الجزائري كبديل عن النّظام الإقطاعي الّذي يُعدّ سبب التّدهور الاجتماعي والاقتصادي والثّقافي. وهو توق يعكس وعياً ممكناً لم يستتب

1- الرواية، ص 62.

2- الرواية، ص 229.

بعد، لأنّ الإقطاع مازال يملك إمكانات تسمح ببقائه ولو إلى حين، ولأنّ تحالف «الشّيخ» معه يقف عائقاً أمام اكتمال اللّحمة الاجتماعية.

3 – من أطروحة الثّورة إلى أطروحة الرواية:

وبخلاف أغلب الروايات الّتي تؤرخ لحدث الثورة التحريرية من خلال الإشارات العابرة والومضات السريعة، تكاد تنفرد رواية «طيور في الظّهيرة» لمرزاق بقطاش، في ما نعلَم، بالحديث عن آنية الفعل الثّوري التحرُّري من خلال وعي الطّفل مراد الّذي يُطوِّعه الكاتب تطويعاً أيديولوجياً لا يخرج عن دائرة ما وقر في عقله وقلبه من التزام بالدّين وحبّ للوطن، حيث يتضافر الإسلام والوطنيّة، وهما عاملان متأصّلان في الإنسان الجزائري، في تأليف نظرة بقطاش للثّورة الّتي يعكف على تشخيصها في باكورة أعماله الإبداعيّة.

والكاتب إذ يعزو رؤيته هذه إلى شخصية لم يستوِ عودها من حيث النّضج الأيديولوجي والممارسة السّياسية، فهو يبتغي التنصّل من سلطة الأيديولوجيا السياسيّة الّتي أرادت أن تضفيَ على الثّورة بعداً اشتراكياً تبرّر به ثورتيْها الزّراعية والصناعية خاصّة، والإعراب، في الآن نفسِه، عن رضاه بسلطة الثّورة باعتبارها عقيدة وممارسة غير وافدتيْن أو دخيلتيْن على المجتمع الجزائريّ، وكأنّه، باستثماره شخصيّة غير راشدة لم تطمس جِبِلَّتَها مثاليةُ الأيديولوجيا أو نفعيتُها أو هما معاً، يروم التّأكيد على عفوية هذه الثّورة وبراءتها من التّلفيقات الأيديولوجية والحسابات السّياسية الّتي بدأت تلوح مع فجر الاستقلال، تماماً مثل عفويّة الطّفل مراد وبراءته في تلقُّف أخبار الثّورة واستقبال أصدائها؛ فهي مجرّدة، لديه، من أيّ تفسير طبقيّ يختزل الصّراع بين الأصيل والدّخيل إلى نزاع ماديّ محموم حول موضوع الأرض، بل إنّ التّفسير أو التّقدير، على الأصحّ، الّذي تهتدي إليه الشّخصية هو تقدير ينبني على شعور داخليّ يُخالجها حيال ما تراه، يومياً، من فوارق واختلافات جوهرية بين قيم الإنسان الجزائري وقيم الإنسان الأوربي؛ فتخلص، بذلك، إلى أنّ الصّراع مع الآخر هو صراع دينيّ بين النّجمة والصّليب من جهة، وصراع بين جنس العرب وجنس الأوربيين من جهة أخرى.

ثمّ إنّ الكاتب يحاول التّأصيل للثّورة الثقافية، الّتي نهضت السّلطة بعد الاستقلال بتطبيقها عبر سياسة تعميم التّعليم ومجانيته وسياسة التّعريب، حين يجعل الامتناعَ عن تعلُّم اللّغة الفرنسية من صميم الجهاد ضدّ الاحتلال؛ فقد تناهى إلى سمع مراد وهو يندسّ بين التّلاميذ الّذين يفوقونه سنّاً خبر «قرار خطير اتّخذه المجاهدون، وهو أن يكفّ أبناء الجزائريين عن تعلُّم لغة العدو. وتعجّب كيف أنّه لم يسمع بمثل هذا القرار في الحيّ، ربّما لأنّه معزول عن بقيّة الأحياء الأخرى، أو لأنّه بعيد عن قلب المدينة! لعلّ هذا القرار اتّخذ أخيراً، وإلاّ لكان قد سمع به هو وأطفال الحيّ جميعاً. يستحيل أن يصدر المجاهدون قراراً ويبقى مقصوراً على ناحية واحدة من المدينة»[1]. وبالتّالي، يُنزِل بقطاش موضوعة الثّورة التّحريرية منزلتها الطّبيعية وهي المنزلة الإسلاميّة والعربيّة والوطنيّة بالجمع بين الجهاد بالنّفس من أجل استرداد الأرض وصون الدّين والعِرض ومحاربة مظاهر التّغريب الفكري بالكفّ عن تعلُّم لغة المحتل. وهو، حينئذٍ، يُسلِّم بسلطة الأطروحة (أي سلطة الثّورة) ويرفض أطروحة السّلطة (أي اشتراكيّة الثّورة) في هذه الرواية.

ومن أجل تشخيص رؤيته للثّورة في إطار رؤية شاملة للمجتمع والعالم وتأسيساً على خطاطة روائيّة معدّة سلفاً، يعهد بقطاش إلى الراوي العليم بانتقاء الأحداث الّتي تنمّي في مراد الإحساس بتميُّزه وبني دينه وجلدته عن الأوربيين وتبعث في نفسه عاطفتيْ الخوف والحقد تجاههم، نظير حدث اقتياد الشبان الأربعة إلى مكان اغتصابهم للفتاة الغجرية بغرض تمثيل الواقعة على مرأى من الشّرطة وسكّان الحي الّذين أبوا إلاّ أن يتعرّفوا إلى مرتكبي هذا الفعل الّذي أثار عبوس الشّرطة وزاد من حقدهم على العرب. وحدث الشجار الّذي وقع بين نوربير الإسباني ووالد روني المالطي والّذي أماط القناع عن حقيقة الأوربيين المتستّرين خلف أخلاق مصطنعة وطيبة مُفتعَلة. وحدث مواجهة مراد للمعلّمة اليهودية الّتي «صوّبت نحوه سبابتها متوعِّدة، وسألته: «لم لا تريد أن تتعلّم الفرنسية؟». وأحسّ لحظتها بالدماء تغادر وجهه كلَّه، ثمّ شعر بنظرات زملائه من التّلاميذ تقع عليه، وتحثّه على الامتناع عن الجواب، لكنّه اندفع يُجيبها بقوله: «لأنّني لا أحب الفرنسية». ولم يُكمل جملته تلك حتّى كانت صفعة قويّة تنهال على خدّه؛ فيسيل الدم من أنفه. وتراجعت المعلّمة وهي

1- مرزاق بقطاش: «طيور في الظّهيرة»، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د.ط، 1981، ص 64.

تنظر إلى سحنة مراد، والدم الراعف منه. ووقفت مرتبكة فوق المصطبة. ثمّ، إنّ مراد قام من مكانه، واندفع نحو الباب، والدم يسيل على شفتيْه ورقبته. وتبعه التّلاميذ وهم ينظرون بحقد إلى المعلِّمة الّتي وقفت بكماء لا تقوى على القيام بأيّ شيء»[1].

ولكي يحافظَ على تميُّز الشخصية البطلة واتّزانها واستقامتها، يحرص الراوي على بسط انفعالات مراد وفق ما طفق يتشكّل في وعيه من التزام بتعاليم الدين الإسلاميّ الّتي تحثّه على إبداء معارضته لأيّ عمل يسيء إلى القيم الإسلامية الّتي تجب مراعاتها قبل الإقدام على تصرّف طائش أو اتّخاذ قرار غير صائب يشوّه صورة الإنسان العربيّ الجزائري، ذلك أنّ مراد يحاول تبرير سلوك عبد الله، وهو أحد الشبّان الأربعة الّذين تورّطوا في اغتصاب الفتاة الغجريّة، بدعوى أنّه فتى هادئ ويُقيم الصّلاة ويحفظ بعض السّور القرآنية الّتي علّمه إيّاها هو نفسُه، ولكنّه يتراجع عن ذلك بعدما يوقِن أنّ ما اجترحه ذلك الفتى خطأ لا تمحوه إلاّ التّوبة. ويستهجن انصراف عمّه إلى معاقرة الخمر والحرب قائمة، ويُوقِر «في نفسِه أنّ المجاهدين لم يعملوا على تصفيّة كلّ شاربي الخمرة؛ فالخمرة حرام»[2]. ويُنكِر على عجوز قيامها بأعمال السّحر الّتي تُعدّ كفراً يستوجب النّار. وتأكله الحسرة حين يشارك صديقيْه أرزقي ومحمّد سرقة حبّة الجوز الهندي من الدكّان.

ويصدُر مراد في ردود أفعاله تلك عمّا أخذه عن شيخ المسجد من آداب إسلاميّة ونصائح دينية، ممّا يشي بأنّ هذا النّمط من الشّخصيات؛ أي الشّيخ، يُعدّ رائدَ الدعوة إلى الحفاظ على قيم الشّخصية الإسلامية في المجتمع الجزائري الرّازح تحت سلطة غاشِمة تستبيح المحرّمات والمقدّسات، وحاملَ لواء الجهاد كما تعكسه صورة الخطيب الّذي راح يحثّ الرجال والنّساء، بمناسبة الذّكرى الثانية للفاتح من نوفمبر، على مواصلة الكفاح ضدّ الاحتلال الفرنسيّ. أمّا المعلّم فقد بدا حذِراً في تذكير التّلاميذ برمزيّة هذا اليوم تلافياً للمضايقات الّتي قد يتعرّض لها من قِبل لجنة التّربية بالمدرسة؛ فقصارى جهده أن يبثّ في النّاشئة حب الوطن عبر تعليمهم الأناشيد الوطنية.

غير أنّ تقلّبات الحياة ومفاجآتها، كما يومئ الراوي، ستغدو دروساً لا يتعلّمها مراد لا في المسجد ولا في المدرسة. وهو ما يُنبئ بإمكانيّة تطوّر فكر الشّخصية مع

1- الرواية، ص 67، 68.

2- الرواية، ص 63.

مرور الزّمن من خلال احتكاكها بالواقع اليوميّ المتجدّد والمتغيّر، ومن ثمّ، احتمال تغيّر الفكر، الّذي يحضن الثّورة ويوجّه خطاها نحو بلوغ غايات محدَّدة، مستقبلاً. فضلاً عن الإلماح إلى أنّ الوعي الممكن الّذي يذود عنه بقطاش ويرغب في تحقُّقِه على صعيد الكتابة على الأقلّ، وهو الوعي الديني القومي الوطني، قد تعترضه إشكالات وعوائق تؤخّر أو تحول دون انبثاثه في المجتمع الجزائريّ بعد الاستقلال.

ولا يغفَل الراوي الإشارة إلى أنّ مراد، رغم تميّزه ذاك واتّزانه واستقامته، يحب اللّعب ويهاب الكلاب وينتابه التّردّد ويتملّكه الخجل وتعتوره الغيرة وتخذله الحكمة ويعوزه الفعل مثل أيّ طفل آخر. وربّما شكّل ذلك ذريعة لأن يهيمن صوته؛ أي صوت الراوي العليم، على مجموع الأصوات الحاضرة في النّص وتحتكِر رؤيته السرديّة المنظور السّردي؛ إذ نلفيه يُبطئ في السّرد مسترسِلاً في اقتفاء أحداثه المتعاقبة الّتي تجري في حيّ شعبيّ بالجزائر العاصمة من نهاية العطلة الصيفيّة إلى الفاتح من نوفمبر سنة 1956، ويسرع في الوقفات الوصفيّة الّتي كادت تغيّبها سلطة السّرد، ويؤسلِب الخطابات والأقوال عبر تسريدها وعرضها إلاّ ما جاء منها من كلام مباشر على لسان بعض الشّخصيات.

الفضاء والنّسق الثقافي

في رواية «الرّعشة» لأمين الزّاوي

ينزع الدّرس النّقديّ المعاصِر إلى تهميش الكاتب في العمليّة الإبداعيّة والتّقليل من شأنه في إنتاج المعنى؛ فوظيفته لا تعدو أن تكون تدويناً لواقع فعليّ يخبره بحواسه وإدراكه في نصّ يحمل عتبات نصيّة، نظير العنوان والعنوان الفرعيّ والإهداء والتّقديم والتّنبيه، تحيل إلى وجود مسافةٍ بين الإبداع وذلك الواقع. ويستعين هذا الدّرس، في تحليله للنّص السّردي، بمفهوم الرّاوي الّذي تبدو ملامحه وسماته أكثر بروزاً من الكاتب الّذي تحضر رؤيته وخطابه من خلال فعل الكتابة، وهو فعلٌ يؤطّر محتوى النّص المكتوب فحسب، بحيث إنّ الكاتب لا يتدخّل في تنظيم الأحداث المرويّة ولا يعدّ طرفاً في التّفاعل السّردي، كما أنّ الفكر الّذي يروم تمثيله ليس هو، بالضّرورة، الفكر المبثوث في ثنايا النّص الّذي يضطلع الرّاوي براويته.

وهو ما يعني أنّ من ينهض بفعل الإبداع وإنتاج المعنى طرفان اثنان؛ طرف خارجيّ يتمثّل في شخص الكاتب الواقعيّ التّاريخيّ الّذي يعيش بيننا والّذي يخطّ نصّاً يشي بسلطة الواقع يتلقّفه القارئ الواقعيّ التّاريخيّ، هو أيضاً، فيقرأه وفق مقام ورؤية محدَّدَيْن. وهذا الطّرف هو محور الدّراسات السياقيّة الّتي تنصرف إلى مقارَبة كلّ ما يحيط بالعمليّة الإبداعيّة من تاريخ واجتماع وسيرة نفسيّة. وطرف داخليّ يتمثّل في شخصيّة الرّاوي المتخيَّلة اللّغويّة الّتي تنسّق محتوى النّص عبر التّلفّظ الّذي يوحي بانفصال النّص عن سياقه، بحيث يفترض هذا التّلفّظ وجود مرويٍّ له يستمع إلى فحوى الكلام الّذي يُشكّل المرويَّ. وهذا الطّرف هو موضوع الدّراسات النّسقية الّتي تُعنى بأدبيّة النّص وخصائصه التّركيبية. ومن ثمّ، إذا كانت الكتابة هي القناة الّتي تحدّد العلاقة بين الكاتب والقارئ داخل النّص، فإنّ التّلفّظ هو القناة الّتي ترسم العلاقة بين الرّاوي والمرويّ له حول المرويّ. وبينما تحيل الكتابة إلى مرجعية النّص وواقعيّته الموضوعية، يحيل التّلفّظ إلى بنية المرويّ وواقعيته المتخيَّلة.

ومن أجل تأكيد الخاصية التّلفّظية للخطاب السّردي، مضى دعاة الشّعريّة (نريد بالشّعرية، هنا، مجموع الرؤى والنّظريات النّقديّة الّتي تستعيض عن صورة المؤلّف

المرجعيّة بصورة الرّاوي المحايثة للنّص الأدبي، نحو شعريّة تزفتان تودوروف والبنيوية والسرديّات والسّيميائية) يستبدلون مصطلح المكان بمصطلح الفضاء؛ فحضور المكان بهندسته وجغرافيته، في النّص، يوهم القارئ بالواقع وبواقعيّة ما يقرأ من أحداث هي، في الأصل، أحداث مصطنعة أبدعتها اللّغة وحبكها خيال الكاتب الرحب. في حين، إنّ الفضاء، بسعته وامتداده وامتلائه، يوحي بالواقع ولا يوهم به أو يحيل إليه وإن تلمّس القارئ شيئاً من التّناظر والتّماثل بينه وبين المكان المحسوس الّذي يعيش فيه؛ فالفضاء مُكوِّنٌ لسانيٌّ يتّسم بخصائص وميزات جمالية، وتوظيفه، في النّص، يكون لغاية فنيّة قوامها النّظر إلى الفضاء كحامل لقيم تدركها الألباب لا الأبصار. من هنا، يحصل الاختلاف بين النّقد الاجتماعيّ والشّعريَّة في فهم وظيفة المكان وجدواه في السّرد عامّة؛ فبينما يحصر النّقد الاجتماعيّ دوره في الإحداق بالأحداث شأن الديكور في البيت أو الخلفيّة في المسرح ويُفرِغه من وظيفته التّأثيرية على مجرى الوقائع في النّص، ترى فيه الشّعريّة معيناً لا ينضب من المعاني ومصدراً ثرّاً للإيحاءات والرّموز؛ فالفضاء، في عُرْفها، يتجاوز ضيق المكان الّذي يجعل منه هيكلاً بلا روح وقاصراً، بسبب ذلك، عن التّفاعل مع الشّخصية إلى رحابة القيم الّتي لا تحدّها الأشكال والأبعاد والألوان؛ فسعة الفضاء وامتداده وامتلاؤه هي بفضل تلك القيم الّتي يفرزها المكان حين يتواصل مع الشّخصية السرديّة فيفعل فيها وينفعل بها.

لهذا، وجدنا الروائيّ الملتزِم بقضية سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية لا يعنيه من أمر الفضاء إلاّ ما يمكِّنه من عرض التزامه ذاك في إطار رؤية للعالم؛ رؤية تعلو على النّص وتوجّهه وتُغلِّب البعد المعرفي فيه على البعد الجماليّ. وهو، في ذلك، يأبى إلاّ أن يستنفدَ خصائص المكان في مقاطع وصفيّة طويلة لا علّة لها سوى إضفاء مزيد من الواقعيّة على النّص؛ فقد «كان فلوبير في روايته الشّهيرة (السيّدة بوفاري) يُقيم عمله الروائي على وصف الملامح، وتحديد الحيّز [الفضاء] تحديداً دقيقاً، ورسم معالمه رسماً واضحاً أو رسماً معماريّاً، يجعلك تحسّ بحقيقة الحيّز [الفضاء] وواقعيّته وتاريخيّته جميعاً»[1].

بينما يعكف الروائيّ الملتزم بفنّه على تجسيد رؤيته الجماليّة للواقع عبر تكثيف المكان ليس بالصّور ذات الوظيفة الإبلاغية بل بالصّور ذات الوظيفة الشعريّة الّتي تشي

1- عبد الملك مرتاض: «في نظريّة الرّواية؛ بحثٌ في تقنيات السّرد»، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، 1998، ص 153.

بوجود قيمٍ دالّة على حضور تلك القضايا، ذلك أنّ المكان الواقعيّ أداة يحوّل بها الإنسان المحسوسات إلى أفكار في شكل أنساق، و«هذه الأنساق نتاج ثقافي في المقام الأوّل، ولكنّها تدخل في تشكيل النّصوص الفنيّة، غير أنّ الفنّ لا يتقبّل معطيات الثّقافة على علاّتها بدون تحويل أو تغيير، بل قد يكون الأمر على نقيض هذا؛ فالفنّ يحطّم الأنساق السّائدة ويضع بدائلَ تحلّ محلَّها، قد تكون أنساقاً مختلفة أو مخالفة. ولذلك، لا يجب أن نبحث في الأعمال الفنيّة عن الأنساق الواردة في الثّقافة، بل يجب أن نستكنه الأنساق الخاصّة بكلّ فنّان، بل بكلّ عمل فنيّ على حدة»[1].

ومن ثمّ، نحسَب أنّ الفرق بين روائيٍّ وآخر يمثُل في درجة القرب أو البون عن سلطة المكان وأنساقه الثّقافيّة الّتي يتواضع عليها المجتمع من جهة، وفي درجة القرب أو البون عن حريّة الفضاء وأنساقه الثّقافيّة الّتي يتمثّلها الكاتب في نصّه من جهة أخرى؛ فإذا اقترب الرّوائيّ من مركزية المكان، كان أدنى إلى المطابَقة مع الواقع والقيم السّائدة فيه، وإذا ابتعد عن تلك المركزيّة ولاذ بآفاق الفضاء اللاّمحدودة، كان أقرب إلى المغايَرة الّتي تعدّ خاصيّة الفنّ؛ مغايَرة تقدّم الحياة كما يُدرِكها الرّوائيّ نفسُه لا كما يُراد له أن يُدرِكها.

وعلى هذا الأساس، نميل إلى الاعتقاد بأنّ الكاتب العربيّ الجزائريّ أمين الزّاوي ينهج، في روايته «الرّعشة»، نهج المغايَرة في استثمار عنصر المكان؛ فهو يريده فضاءً عامراً بقيم ثقافيّة غير تلك الّتي ألفاها في الواقع وأَلِفها النّاس. طبعاً، هو لا ينفي حضور القيم في الحياة ولا يستطيع أن يُنشئ سدّاً أمام تدفّقها على النصّ؛ فأن توظّف مكاناً واقعيّاً معناه أنّ النّسق الثّقافي سيلج، لا محالة، إلى مفاصل الرواية ولو اقتصر الأمر على ذكر دالّه (اسمه). لكنّ الكاتب يعيد تشكيل تلك القيم المتداوَلة وفق طبيعة الموضوعة الّتي يروم سردَها والمنظور الّذي، من خلاله، يعرض نصّه. لهذا، يرى يوري لوتمان أنّ «مشكلة بنية المكان الفنيّ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلتيْ الموضوع والمنظور»[2]. وإنّنا لَنَجِدُ في عبارة «المكان الفنيّ» وفي استنباط أنساقه الثّقافيّة في الشّعر والسّرد، لدى هذا الباحث الّذي احتفى بسيميائيّة الفضاء، ما يدلّ على أنّ الكاتب

1- يوري لوتمان: «مشكلة المكان الفنّي»، تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز، في «جماليات المكان»، كتاب مشترَك، عيون المقالات، الدّار البيضاء، ط. 2، 1988، ص 65، 66.

2- المرجع نفسه، ص 82.

لا يتعامل مع مكانٍ فعليٍّ له وجود في العالم المحسوس، إنّما يتّخذ ذلك المكان مطيّةً للتّعبير عن قيم ثقافيّة تخضع للصّياغة والتّركيب والمساءلة والمعارَضة والمناقَضة، أو باختصار، للمغايَرة؛ مغايَرة الفضاء للمكان، ومن ثمّ، مغايَرة الفنّ للواقع.

1 – الفضاء والموضوعة والمنظور:

تنتظم قيم الفضاء، إذاً، في أنساق ثقافيّة، وتخضع لإستراتيجيّة نصيّة ينهض الروائيّ بتشكيلها بناءً على موضوعة ينتخبها (نفضّل استعمال لفظة موضوعة thème بدل لفظة موضوع، لأنّها تحيل إلى الصفة اللغويّة والجماليّة الّتي يصطبغ بها الموضوع ذو المنشأ الواقعيّ في النّص) ومنظور يتخيّره. وفي رواية «الرّعشة»، يثير الكاتب موضوعات متعدّدة تفصح عنها أقوال الشّخصيات وأفعالها، وتأتي في شكل ثنائيات ضدّية، هي: الحبّ / الغيرة، والفرح / الحزن، والثّورة / الإرهاب، والخير / الشّرّ، والحياة / الموت، بل قد تتكاتف بعض هذه الموضوعات فتقابل موضوعات أخرى متآلفة هي أيضاً: الحبّ – الفرح – الثّورة – الخير – الحياة / الغيرة – الحزن – الإرهاب – الشّرّ – الموت. وتتجسّد الموضوعات في فضاءات متعدّدة كذلك، حيث تُزهِر الحياة في الحوش العالي بالقرية وفي الشقّة بالمدينة؛ فهنا، «كان لجدّتي اسم غريب: (مارية)، هي حريصة على نظافة جسدها، تستحمّ يومياً على الرّغم من قلّة الماء في الصّيف. لم يكن جدّي ينزعج لهذا الإفراط في استهلاك الماء الّذي يُجلَب على ظهور الأحمِرة والبغال من عيْنٍ ليست بقريبة. لقد وجد حلاًّ للاستفادة من هذا الماء المهدور، بأن غرس في البداية حوض نعناع ثمّ بعض الأشجار المثمرة: خوخة وشجرة برقوق وشجرتيْ كرز ورمّانة؛ فكانت تُسقى بماء استحمام جدّتي، فتعطي أجود الثّمرات. كان جدّي سعيداً لاكتشافه هذه الحيلة بحيث لا يذهب الماء سدًى، وحين أدركت جدّتي سعادته بشجراته وحوض نعناعه كانت تغالي في استهلاك الماء»[1].

وهناك، «وحدها خالتي بعِطرها وحركاتها الّتي تُشبه الرّقص على الجليد تملأ الشقّة وتفيض على أطرافها لتتدلّى كالدالية أو نبات اللّبلاب من البلكون على الجميع؛

---

1 – أمين الزّاوي: «الرّعشة؛ امرأة وسط الرّوح.. وحكاية أطراف الرّيح»، الدّار العربية للعلوم ناشِرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 2، 2005، ص 26.

فتصير حكايات وحكايات. تصير المرأة هواء الهواء»[1]. إنّ اجتماع الماء وحوض النّعناع والأشجار المثمرة هنا، والعِطر والحركة والدالية واللّبلاب والحكاية (لنتذكّر اهتداء شهرزاد إلى الحكي لإنقاذ بنات جنسها من الموت) والهواء هناك، إضافة إلى ارتباط نظافة الجدّة مارية بالماء هنا وحيوية الخالة زهرة بالهواء هناك، ذلك كلّه يوحي بموضوعة الحياة.

وكما يترصّد الإرهاب، الّذي هو قرين الموت، النّاس في الجبال، فهو يترصّدهم في شوارع المدينة ومداخل العمارات وسلالمها؛ فهنا، يقول حارس مقبرة القرية لزُهَيْر: «هذه قبور جثث واحدٍ وثلاثين شاباً، كلّهم عُثِر عليهم مذبوحين دون رؤوس، دفنّاهم هكذا وسجلناهم في السّجل بعد أن أعطيتهم أسماء من عندي ووضعت نجمةً خماسيةً أمام كلّ اسم.. هي الحرب.. وكلّ حرب تجعل مهمتي صعبةً»[2]. وهناك، تقول زهرة لزُهَيْر: «اسمع يا زُهَيْر.. يا ابن عبد الله بن مارية.. اسمع هذا الرّصاص في الخارج، في مدخل العمارة وفي سلّمها وفي الشّارع.. هذا الرّصاص له صوت آخر، لا يُشبه صوت الرّصاص الّذي كنّا نسمعه في الجبل أيّام الثّورة. كان لرصاصِنا في ذلك الزّمن صوت الزّغرودة، كلّ طلقة انفجار حنجرة امرأةٍ تحتفل بعرسها.. أمّا في هذا الزّمن فالرّصاص صوت عواء الذّئاب الجائعة. أصوات الرّيح النّفير في مبنى خراب أو مهجور.. اسمع الذّئاب تعوي تبحث عن فرائسِها..»[3].

لقد تمّت خيانة الثّورة في القرية والمدينة معاً؛ فهنا، يضع حارس المقبرة أسماء مفترَضة لشباب عصف بحياتهم الإرهاب من أجل استعمالها في تزوير الانتخابات بإيعازٍ من رئيس البلدية. وهناك، ترتفع أصوات الرّصاص منذِرةً بقدوم ليلٍ طويلٍ يملأه الإرهابيّون بعنفهم وهمجيّتهم مثل ما يملأ عواء الذّئاب سكون الجبالِ ويَعْمُرُ هزيز الرّيح مسكناً غيرِ مأهول، حتّى إنّ صوت الرّصاص يغدو علامةً على الموت الّذي ينفي بعث الحياة من جديد؛ إنّه صوتٌ يثير الحزن والأسى، وهو لا يُشبه، في شيء، صوت الرّصاص الّذي يحرّر النّاس من ذلّ الاحتلال الفرنسيّ؛ فيبعث فيهم الحياة بعد أن يستوطنهم الموت قرناً من الزّمان ونيف، وهو صوت يشيع الفرح

1- الرّواية، ص 15.

2- الرّواية، ص 13.

3- الرّواية، ص 95.

والحبور كصوت الزّغاريد الّذي يُعلن الأعراس. إنّ استشراء قيم الإرهاب والحزن والموت، في القرية والمدينة، مردّه ذلك التّحالف الخفيّ والاعتباطيّ القائم بين السّلطة والإرهاب؛ فالسّلطة تتنكّر للثّورة بتزوير الانتخابات، والإرهاب يتنكّر لها بإنكار الانتخابات، بل إنّ التّآمر على الثّورة سيصبح علنياً وطبيعيّاً فيه شيءٌ من الموارَبة والنّفاق، حين «تدّعي [السّلطة] محاربة الإرهاب وتصلّي الجمعة خلف أئمته وتسمع خطبَهم في تكفير الدّيمقراطية وذمّ المرأة»[1].

والحب هو، أيضاً، يتجسّد في فضاءات كثيرة، وحيث يحضر تحضر الغيرة؛ فهما، معاً، موجودان في القرية الّتي يُعجَب أهلها بعبد الرّحمن بن خلدون (والإعجابُ السّرورُ والميلُ) ويوصي وليُّها الصّالح سيدي معتوق بأن يُدفن معه؛ فتأكل الغيرة يحيى بن خلدون ويأمر بتحطيم قبر أخيه ويغطّي اسمُه على اسمِه. ويَشهَد الحوش العالي حب مارية لـزوجها زُهَيْر (وهو جدّ الشّخصيّة - الرّاوي زُهَيْر) الّذي يحب الحياة ممثّلةً في النّساء والشّعر والمخطوطات والأسفار والعطور والقهوة والنّبيذ. وهو الفضاء نفسُه الّذي يَشهَد غيرةَ رَحْمة أمّ زُهَيْر الحفيد الشّاب من خالته زهرة الّتي أرادها أبوه عبد الله زوجةً؛ فإذا بالقدر أو التّقاليد تريد رحمة زوجةً له. وقد ظلّ سرّ هذا الزّواج الّذي اضْطُرّ إليه الأب غير معروف.

هذا بعضٌ من تمظهرات الموضوعة في الرّواية. أمّا المنظور الّذي يعتمده الكاتب لعرض تلك التّمظهرات، فإنّه يُمكِن تقسيمه إلى صنفيْن اثنيْن؛ منظور رؤيويّ (من رؤية العالم) يحدّد إدراك الكاتب لموضوعاته، ومنظور سرديّ يُمثّل البؤرة الّتي تنقل الأخبار. إنّ المنظور الأوّل يرتبط بمقاصد الرّوائيّ الأيديولوجيّة الّتي تخضع لإستراتيجيّة نصيّة تعكس أسلوبه في النّهوض بترجمة فكره على صعيد الكتابة، حيث يتضافر، في هذا الأسلوب، الواقعي والخيالي، والأيديولوجي والشّعري، والتّاريخي والأسطوري، والمألوف والعجائبي. من ذلك أنّ الرّوائي يُطالع القارئَ بأحداث تُشاكل أحداث الواقع، من قبيل الاحتفال بعيد الثّورة وضرورة تحرير فلسطين وصعود الإنسان إلى القمر ومشروع بناء سدّ السواني وحرب أفغانستان. ولا شكّ أنّ أهمّ عامل يُسهِم في هذه المشاكلة هو المكان الّذي يخصّصه الكاتب بالاسم ونزر يسير من السّمات ليضطلع بوظيفة الإيحاء بقيم ثقافيّة محدَّدة.

1- الرّواية، ص 89.

والرّوائيّ لا يتردّد في إدانة تواطؤ السلطة مع الإرهاب والنّأي عن دائرة الصّراع بينهما وعدم الانحياز إلى طرفٍ من دون آخر. إنّه موقفٌ إشكاليٌّ ينمّ عن فقدان الثّقة والريبة والتّوجّس من غياب العقل الّذي أضحى سمةً لصيقة بهذيْن الطّرفيْن؛ فأنّى للسّلطة أن تطلق اسم ابن رشد، وهو الفيلسوف العقلانيّ المستنير، على حيٍّ من أحياء مدينة وهران وهي تفتقر، أساساً، إلى العقل وتعوزها البصيرة، وأنّى للإرهاب أن يدّعيَ الحكمة وامتلاك الحقيقة والعصمة من الخطأ وهو الّذي يحارب العقل حين يُكفِّر ابن رشدٍ ويُحرِق كتبَه. إنّ هذا العمى والنّفاق هما اللّذان اضطرّا أمين الزّاوي، ومعه بعض الكتّاب الجزائريّين، إلى الهجرة التماساً للأمان، والتزام الصّمت طلباً للسّلامة، وإعمال النّقد أملاً في كشف ما خفي من جنون وجهل غمرا كلّ مكان جميل، ولو على سبيل الحكاية الّتي قد تعيد شيئاً من الحياة إلى زهرة وزُهَيْر ومن خلفهما الكاتب الّذي يؤلمه مآل الحياة في بلدٍ «نزلت بـ[هـ] مظاهرات إلى السّاحات العمومية والحدائق، يقودها زعماء البلديّات الإسلامية، يُكسِّرون التّماثيل ويصرخون «الله أكبر جاء الحقّ وزهق الباطل إنّ الباطل كان زهوقاً»، بعضها الآخر باعه المسؤولون إلى متاحف الخارج، وإلى سماسرة القطع المتحفية بالعملة الصّعبة، وقدّموا جزءاً من أثمانها لدعم خزينة الحزب»[1].

ثمّ، إنّ حكاية زهرة وحكاية زُهَيْر وحكاية زهرة مع زُهَيْر أو حكاية زُهَيْر مع زهرة والحكايات المتضمَّنة في الحكايات الثّلاث ليست سوى رغبة متوقِّدة في الحياة من خلال البوح بالأسرار وكشف المستور وفضح الخبايا. إنّه منطق الحكاية الّذي يتغذّى من الأخبار الموضوعة والأكاذيب المستملَحة ولا يتقيّد بحدود المعيش وتخوم الحقيقة؛ فيَطلب التّاريخ ليؤسِّس واقعاً تخييليّاً مغايراً للواقع الموضوعيّ؛ فيجعل عبد الرّحمن بن خلدون يفد إلى قرية امسيردا فيكرّمه أهلها وتصيب الغيرة قلب أخيه يحيى. ويُؤسطِر الحدث؛ فيتّخذ من أسطورة القبر المثمِر والقبر العامِر مدخلاً لسرد حكاية زهرة الّتي تلوكها الألسن ويرويها النّاس على وجوه مختلفة. ويُصبغ على الخبر عجائبيّة تمنح الوليّ الصّالح سيدي معتوق حياةً بعد الموت؛ فتحضر جثته الأعيادَ والمواسمَ والمناسباتِ. إنّ الكاتب يستعيض بالحكاية عن الحقيقة، وبالحياة عن الموت، وبالحب عن الغيرة؛ فإذا كان «أصل المرأة حكاية وأصل

1- الرّواية، ص 97، 98.

الحكاية أفعى»، فإنّ «أصل زهرة حكاية وأصل حكايتها خطيئة» أخرجتها من حياة الجنّة بالقرية إلى موات الأرض بالمدينة. غير أنّ حكاية الحكاية؛ أي حكاية زهرة لحكايتها، هي ما يمنحها الحياة بعدما تقتلعها الخطيئة من القرية وتجعل أبناءَها يتمنَّوْن لها الموت، وحكاية الكاتب – الرّاوي – زُهَيْر لحكايتها هي ما يمنح زهرة – الجزائر الحياة بعدما تغرق في أَتون حربٍ مدمِّرةٍ.

إنّ أصل زهرة – الجزائر حكاية ابتدأت بالخطيئة يوم تفرّق شمل العائلة بعد وفاة الجدّ زُهَيْر بن إسحاق وترك الأعمام مصطفى وأحمد وعبد المجيد وعبد الرزّاق وعبد الرّحمن الحوش العالي وهجرة الأب عبد الله بن مارية إلى بلاد «بلا ملامح ولا تفاصيل»؛ فضاقت بزهرة القرية وضاق بها جسدها، وارتمت في حضن الفرنسيّ شوراكي الّذي رغِب فيها هُوَ كذلك، وصعدت إلى الجبل لمقارعة الاحتلال، وطلبت من مسؤول النّاحية أن يرخّص لها الزّواج من شوراكي بعدما بدأت عيون الملتحي تُلاحِقها، وشعرت أنّ وجودها بين الرّفاق أو الإخوة سينسيهم الثّورة أو الجهاد.

يروم أمين الزّاوي، إذاً، المقابَلة بين زمنيْن متشابهيْن في الوقائع والشّخصيات؛ فكما تبتدئ الحكاية بالصّراع حول التّوجّه الأيديولوجي الّذي تأخذه محاربة العدوّ بين شوراكي الّذي يرى تلك المحاربة ثورةً والملتحي الّذي يُريدها جهاداً، فإنّ الأحداث تعيد نفسها مع بدايات تسعينيات القرن العشرين حين يظهر الصّراع على الحكم بين السّلطة ذات الشّرعية الثورية والتّوجّه الإسلاميّ المتشدِّد. وتستحيل زهرة، في خضم هذا الصّراع، رمزاً للجزائر الّتي يتنازعها فكران؛ فكر ثوريّ يُمثِّله شوراكي في الزّمن الأوّل والبشير في الزّمن الثّاني، وفكر دينيّ يُمثِّله الملتحي في الزّمن الأوّل والعباس في الزّمن الثّاني. ويُلْمِحُ الكاتب، في تضاعيف الرؤية المأساوية الّتي تخلّلت النّص ووسَمت الخطاب الروائي الجزائري كلّه إبّان وبعد المأساة الوطنية، إلى رؤيته الأيديولوجيّة الراكِنة إلى الفلسفة الماديّة التّاريخيّة، عندما يجعل أبناءَ القرية يحبون شوراكي الّذي لا تنصرف زهرة إلاّ إليه، وهو الشّجاعُ والطيّب والنّبيل، والعارِفُ باللّغة والتّاريخ والجغرافية، والمستنهِضُ لهمم الفلاّحين الممثِّلين للطّبقة العاملة، ممّا يثير الغيرة في نفس الملتحي الّذي بدا مخيفاً ومُرعِباً وغامضاً.

إنّه هوى الغيرة دائماً؛ غيرة يحيى من عبد الرّحمن، وغيرة رحمة من زهرة، وغيرة الأعمام من الأب، وغيرة الملتحي من شوراكي، وغيرة العباس من البشير، وغيرة

النّساء على الرّجال، وغيرة الرّجال على النّساء. إنّها الغيرة الأولى؛ غيرة إبليس الّتي أفضت إلى الخطيئة أو الهاوية أو هما معاً؛ فكان موت شوراكي وسرقة المخطوطات من قِبَل الملتحي وزبانيّته في الزّمن الأوّل، والموت والخراب من لدن السّلطة والإرهاب في الزّمن الثّاني. إنّ أصل الحكاية وأد الثّورة وسرقة التّاريخ. ولكن، لأنّ «ليس من السّهل إنهاء حكاية ما، يُمكِننا أن نبدأ آلاف الحكايات لكن من الصّعب علينا إنهاؤها، نخاف من نهاية مصائر الأبطال، لأنّنا لا نفرّق بين مصائرها ومصائرنا»[1]، فإنّ الرّوائي يأبى أن تكون نهاية حكاية زهرة أو الجزائر تعيسة ومفجعة، وأن يكون مصيرها بيد المنافقين والقَتَلَة، لأنّ حكايتها هي حكايته، ونهاية الحكاية هي نهايته: «وأنا في حضن زهرة أقول مستسلماً وقد أحسست أنّ روح أبي نبتت حكاية جذرها في مطمورة الحوش العالي وفرعها في قلبي: ها أنا أعدل مجرى السّاقية»[2].

تلك هي رؤية الكاتب للعالم، وذلك هو موقفه الأيديولوجي، وهما يتجليّان عبر المنظور السّرديّ الّذي من خلاله «يُفوِّض (أو لا يُفوِّض) للسّارد قدرتَه على التّبئير أو عدم التّبئير»[3]. حينها، نمرّ من الكتابة إلى التّلفّظ، ومن ذات الكاتب إلى ذات التّلفّظ الّتي تتماهى، هنا، مع ذات الملفوظ، بوصف أنّ الّذي ينهض بفعل السرد مُتَضَمَّنٌ في الحكاية الّتي يروي. إنّها محكي مُتضمَن في السّرد، تأتي على لسان الرّاوي المشارك بضمير المتكلّم (أنا)، وفيها يتناوب زُهَيْر وزهرة على السّرد؛ فبينما يُهَيْمِنُ إدراك زُهَيْر على الفصول السّبعة الأولى، يحضر إدراك زهرة في الفصول الثّلاثة الأخيرة متقاطِعاً مع إدراك زُهَيْر أيضاً. إنّ بؤرة إدراك زُهَيْر تنصب على حكاية التّاريخ الّذي يسبق الزّمنيْن الأوّل والثّاني وبعضٍ من الزّمن الثّاني، في حين تنصب بؤرة إدراك زهرة على حكاية الزّمن الأوّل وبعضٍ من الزّمن الثّاني. يُعنى زُهَيْر بالتّأسيس للزّمنيْن، وتهتمّ زهرة بسرد الزّمن الأوّل، ويتشاركان، معاً، في رواية الزّمن الثّاني.

وفي البؤرتيْن، يتداخل الإخبار والتّأويل، حيث لا يكتفي الرّاويان بسرد الأحداث سرداً موضوعياً، بل يتغلغلان في أعماق الشّخصيات للكشف عن الأفكار والأهواء

1- الرّواية، ص 71.

2- الرّواية، ص 126.

3- جيرار جينيت: «عودة إلى خطاب الحكاية»، ترجمة: محمّد معتصم، تقديم: سعيد يقطين، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 1، 2000، ص 96.

الّتي تتحكّم في أقوالها وأفعالها وتُوَجِّهُهَا، فضلاً عن أفكارهما وأهوائهما. تلك هي سمة «التّبئير الدّاخلي» أو «الرؤية مع» أو «الرؤية الدّاخليّة» الّتي تسبر أغوار النّفس وتشرّح اللاّوعي؛ إذ كلّما كانت الرؤية داخليةً، كلّما كانت درجة النّفاذ إلى نوايا الشّخصيات اللاّواعية أعمق[1]. ومن ثمّ، فإنّ أعمال الشّخصيات تحُفَّز نفسياً من خلال التّبئير الدّاخلي، كقول زُهَيْر مُدْركاً هوى الغيرة الّذي يدفع أمّه رَحْمة إلى الكلام: «عدتُ إلى البيت، قالت لي أمّي: أَقَرَأْتَ على قبرها الفاتحة، لو كان أبوك لا يزال حيّاً لقرأ على روحِها شعراً وستّين حزباً. سكتُّ وأدركت غيرة أميّ من أختها، الّتي لا تشبهها سوى غيرة يحيى بن خلدون من أخيه العلاّمة عبد الرّحمن»[2]. وقول زهرة مُدْرِكَةً هوى الخير الموجود بداخل زُهَيْر وهوى الشّرّ الّذي يقبع في نفس الملتحي: «هذا الملتحي مخيف، لحيته لا تشبه لحية زُهَيْر بن إسحاق الحائر أمام نهاية مخلوقاته في الحكاية، لحيته كان يمشطها كلّ صباح بلذّة وشعر، قبل أن يشرب قهوته ويغرق في هول مخطوطاته... لحيته هذا الّذي يُقَابلني بملامح مُرعِبة تحت ضوء خافت، فيها رعب وفيها غموض القاتل»[3]. وقول زُهَيرْ مُدْرِكاً هوى الحب الّذي يَعْمُرُ قلب زهرة تجاه جدّه زُهَيرْ بن إسحاق وأبيه عبد الله: «عَيْنَا زهرة تجعلني أعتقد أنّها أحبت أبي لشيء واحد هو ذلك الشّبه الّذي بينه وبين جدّي»[4].

إنّ بؤرة الإدراك، في المقاطع السرديّة السّابقة، تتجاوز سرد أو تمثيل ظاهر الكلام ووصف ظاهر الشّخصية (اللّحية في المقطع الثّاني، والعينان في المقطع الثالث) إلى تأويل كينونة الذّات. غير أنّ انعكاس بؤرة الإدراك هذه ليست هي نفسُها لدى الرّاويَيْن، حيث تُدْرِكُ زهرة الشّخصيات وتُدْرَك من زُهَيْر، بينما يُدْرِك زُهَيْر الشّخصيات ومن ضمنها زهرة الّتي لا تُدْرِكه. وعليه، تُعدُّ زهرة (مرآةً عاكِسةً)، بتعبير هنري جيمس[5]، لأنهّا مُبئِّرة ومُبأَّرة في الآن نفسِه، في حين يُعدُّ زُهَيرْ مُبئِّراً فقط. وهو ما يدفعنا إلى القول إنّ الكاتب قد عَهِدَ إلى زُهَيْر بتقديم رؤيته للعالَم ومنظوره

1- يُنظَر: تزفيطان تودوروف: «الشّعرية»، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 2، 1990، ص 53.

2- الرّواية، ص 14.

3- الرّواية، ص 118.

4- الرّواية، ص 67.

5- يُنظَر: تزفيطان تودوروف، المرجع السّابق، ص 52.

الأيديولوجيّ، حين جعله مُلمّاً بأفكار الشّخصيات وأهوائها وأعمالها بوصفه مُشارِكاً في بعض الأحداث وشاهِداً على بعضها الآخر، وحين فوّضه لِحَمْل زهرة على البوح؛ فجاء كلام الشّخصيتيْن في شكل حوارٍ مُتلفَّظٍ به بين راوٍ ومرويٍّ له. إنّ الكاتب، باستعماله ضميريْ المتكلِّم (أنا) تارةً والغائب (هو) تارةً أخرى ومراوحته بين صيغة الحاضر وصيغة الماضي عبر شخصيّة الرّاوي، لم يخرج عن دائرة التّبئير الدّاخلي الّذي يجعل السّرد أدنى إلى السّيرة الذّاتية، ذلك أنّ «[المحكي المتضمَن في السرد] بالطّبيعة أو بالعرف (وهما والحالة هذه – شيء واحد) يتصنّع السّيرة الذاتية تصنُّعاً أوثق ممّا يتصنّع [المحكي غير المتضمَن في السّرد] الحكاية التّاريخية عادةً»[1].

2 – بوليفونية الفضاء:

إنّ جنوح أو تصنّع الكاتب للسّيرة الذّاتية في رواية «الرّعشة» يوحي برغبته في توثيق جزء من حياته الّذي يتقاطع مع حقبة حسّاسة شهدتها الجزائر في تسعينيات القرن العشرين. وهي حقبة تميّزت بتنامي العنف الّذي كاد يقضي على مقوّمات الدولة الوطنيّة. وقد شكّل المثقّف ضحيّةً، بامتياز، لهذا «الجنون» الّذي اغتاله جسدياً ودأب على إسكات صوته بالتّرهيب والتّخويف؛ فلاذ بالصّمت والصّبر حيناً، والمداراة حيناً آخر، والمنفى القسريّ حيناً ثالثةً. ولعلّ أمين الزّاوي يكون مثالاً ناصحاً للمثقّف الّذي ألزمه «اضطراب العقل وتشوّش البصيرة» بشدّ الرّحال إلى فضاءٍ لم يكن به رحيماً، لكنّه هيّأ له فرصة البوح بشوقه إلى وهران؛ الفضاء الحميم. ذلك ما تؤكّده عتبة الإهداء: «إلى أطفالي لينا، إلياس، هزار الّذين يجوبون معي قفار المنافي وصهد الأمكنة غير الرّحيمة... في كلّ شاطئٍ نقول: أهذه وهران؟ فتخوننا وهران في المكان... ولكنّها تبقى مرفئاً في القلب وفي الحرف».

غير أنّ الفضاء الحميم لم يكن، هو كذلك، رحيماً بشخصياته. كما لم تكن امسيردا؛ الفضاء الرّحمي، رحيمةً بها، في ظلّ العنف الأعمى الّذي طال الفضاءات جميعَها، بحيث تدثّر المكان بالسّواد والعَتْمة واكتسحه الموت والخراب وطوّقه الشّرّ من كلّ جانب. وإذا كانت أحداث الرواية تجري في فضاءَيْن رئيسيْن، هما امسيردا ووهران، فإنّ الكاتب يتوسّل بشخصية زهرة التّرميز إلى نسق ثقافيّ كونيّ سائد يرى أنّ المرأة رمزٌ

1– جيرار جينيت، المرجع السّابق، ص 100.

للأرض. ومن ثمّ، تصبح العلاقة بين زهرة، الّتي تعني الإشراق والنّضارة والحسن والبهاء، وزُهَيْر، الّذي يُماثلها في تلك الصّفات من دون أن يكون هُوَ هِيَ (فاسم زُهَيْر تصغير لمفردة زَهْر الّتي يُشتَّق منها اسم زهرة؛ اسمٌ تُعرَف به الشّخصية بين النّاس، بينما يناديها زوجُها البشير زهور، ويناديها الجدّ فاطمة الزّهراء، وهو اسمها المدوَّن في الحالة المدنية)، بمثابة العلاقة بين الأمّ وابنها، والأرض والإنسان، والوطن والمواطن. إنّ رواية «الرّعشة» حكايةٌ بطلاها المحوريان الجزائر والكاتب.

ولأنّ الفضاء يتّصف باللاّانسجام والبوليفونية (تعدّد الأصوات)، كما يذهب إلى ذلك لوتمان، فإنّنا نُلفي داخل الفضاء العامّ، الّذي هو الجزائر، فضاءات مختلفة وغير متجانسة تُعَدُّ مراكز و/ أو هوامش وتحدّها حدود. ليس هذا فحسب، بل إنّ سيميائية الفضاء في الرّواية تتجاوز الجزائر إلى العالم كلّه، حيث يشير الكاتب إلى المشرق في مقابل المغرب، وإلى الشّرق في مقابل الغرب. وعلى هذا الأساس، تنهض بين كلّ فضاءَيْن اثنيْن، سواء أكانا منتميْن إلى فضاء الجزائر أم إلى فضاء العالم، علاقة تضاد تنبني على «مفهوم الحدود [الّذي] يتّسم بالازدواجية: إنّه يُفرّق ويُوحّد في ذات الآن. تُعَدُّ دائماً حدّاً لشيءٍ معيّن وتنتمي بهذه الطّريقة لثقافتيْن متجاورتيْن، لاثنيْن من سيمياء الكون متلاصقتيْن. الحدّ يتّسم بالازدواجية اللّغوية والتّعدّد اللّغوي»[1]. من هنا، يغدو الحدّ، بوصفه فضاءً، فاصلاً وواصلاً بين فضاءَيْن مختلفيْن يمتلك كلٌّ منهما صوتاً؛ أي لغةً متميِّزةً من حيث الثّقافةُ الّتي تَسْتَوْعِبُهَا وتُخْبرُ بها تلك اللّغةُ نفسُها.

القرية / المدينة: ترتكز هذه الثنائية الفضائية، في فكر الروائيّ العربيّ عامّة، على التّعارض بين قيم البداوة والكرم والبساطة والتّخلّف والجبرية الّتي تزخر بها القرية وقيم الحضارة والأثرة والتّكلّف والتّمدّن والعقلانية القائمة في المدينة. ولا يخرج الكاتب عن سياق هذا الفكر الّذي يؤسِّسه ارتباط الإنسان بالمكان وميله إلى مكان من دون آخر وإحساسه بالدعة فيه من دون سواه، ذلك أنّ أمين الزّاوي، شأنه شأن معظم الرّوائيين العرب، قد وُلِدَ ونشأ في القرية الّتي احتضنت طفولته وأحلامه ولعبه ومطالعاته الأولى. إنّها امسيردا الّتي يقول عنها الكاتب: «إنّ المكان الّذي نحمله معنا في الذّاكرة وفي المخيال، هو ذاك المرتبط بالطّفولة بسعادتها الملائكيّة وبصدماتها

1- يوري لوتمان: «سيمياء الكون»، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 1، 2011، ص 49.

العنيفة كالموت أو الحب، ولا أزال حتّى اليوم حين أكتب نصّاً بالعربية أو بالفرنسية ولو كان عن مكانٍ حقيقيٍّ أو مُتخيَّلٍ تتحرّك فيه شخصية من شخصياتي الروائية إلاّ وأجدني مسكوناً بطيْف ذاك المكان؛ مكان الطّفولة والأحلام، مكان عمّتي ميمونة وأختي ربيعة وأخي عبد الرّحمن توأمي على الرّغم من أنّنا لم نولد ساعةً واحدةً ولا سنةً واحدةً»[1].

تلك هي، إذاً، نظرة الكاتب لامسيردا. وذلك هو بعضُ قيم الفضاء الرّحمي؛ السّعادة والموت والحب. وهي القيم ذاتُها الّتي ينضح بها الفضاء في الرّواية لا على صعيد التّجريد القيمي الّتي تستثيره علاقة الإنسان بالمكان، بل على صعيد التّحقّق النّصي الّذي يضفي على تلك القيم الثقافية المرجعية سمةً تخييلية، حيث تعيش القرية في كنف السّعادة الّتي تتجلّى في الاحتفال بحصول زُهَيْر على الباكالوريا، وهو أوّل من ينال هذه الشّهادة من أبناء القرية، وفق تقاليد وطقوس ومعتقدات تشكّل ثقافة المكان. غير أنّ قيمة السّعادة لا تكون ماديّةً، فقط، يُجسّدها احتفالٌ أو عرسٌ، إنّما قد تكون سعادةً روحيةً غير مُعلَنةٍ يُحفِّزُها الحب غالباً؛ حب زهرة لزُهَيْر الجدّ وعبد الله، وحب الجدّ والأب لزهرة، وحب زهرة لشوراكي، والحب الّذي يجمع الجدّ والجدّة مارية، وحب الجدّ للحياة، وحب زُهَيْر لخالته زهرة، أو مُعلَنةً يُبرّرها الحب الّذي يجعل النّاس يُقاسِمون الحوش العالي سعادتَه: «هي القرية كلُّها تحتفل، رجال كثيرون ونساء كثيرات وأطفال كالنّحل وخيل وغبار، وغناء. النّساء ترشفني بالملح دائماً درءاً للعيْن الخبيثة، وعلى رأسي ترمي العازبات قطع السُّكَّر فألاً لأيّام ستأتيني مليئةً بالعسل»[2].

ومن ثمّ، يفضي الحب إلى السّعادة، بينما يُفضي الموت إلى التّعاسة؛ فقد عرف الحوش العالي الشّقاء والبؤس بعد وفاة الجدّ زُهَيْر، وشعرت زهرة بضيق القرية على الرّغم من الرّحابة الّتي يشي بها كرم أهلها وعفويتهم وتضامنهم وإخلاصهم، وخيّم على القرية الخوف جرّاء الإرهاب الّذي ألمّ بها. ويُضاف إلى قيم السّعادة والموت والحب والقيم المترتِّبة عنها من تعاسة ورحابة وضيق وأمن وخوف، قيم متناقضة

1- أمين الزّاوي: «نعم، امسيردا أعظم وأجمل من واشنطن ومن بيكين»، مقال منشور في جريدة «الشّروق اليومي» الجزائريّة، بتاريخ 22 / 12 / 2010.

2- الرّواية، ص 39.

أخرى، من قبيل الكراهية والغيرة والتّخلّف والعلم والجهل والحياة والفرح والحزن والخير والشّرّ والثّورة. وبذلك، يُرسِّخ الفضاء الروائي قيماً ثقافيّةً محايثةً للنّص؛ إنّها قيمٌ بعضُها يُشاكِل الواقع، وبعضها الآخر تُنْتِجه الكتابة كما تُنْتِجه القراءة.

أمّا فضاء المدينة فيثير الخوف ويبعث على الغواية ويُنذِر بالغدر ويَعِد بالموت، ويتلبّس الزّيفُ أشياءَه وأشكالَه وألوانَه وأنوارَه ولغتَه: «أريد أن أهرب من جحيم هذه الشّقّة، ومن ورم وقت خالتي، لكنّي لا أعرف هذه المدينة، وليس لي فيها من ألتجئ إليه. كلّ ما في المدينة عنوان خالتي على ورق وكلّ ما سوى ذلك شوارع صاعدة ونازلة، حافلات، سيّارات، متاهة ملوَّنة بالألوان والأنوار، إشهارات لشركات (التّأمين) و(صندوق التّوفير) وبقايا كتابات إشهارات منذ العهد الاستعماري عن «أَنْبِذَة» و«الأورانجينا» و«سيّارة رونو 4» وسجائر «باسطوس» و«غولواز» وجيطان» وكأنّ من تركها به حنين إلى الزّمن الأوّل. شعارات جديدة عن (الاشتراكية) و(العدالة) و(اللّغة العربية) مكتوبة باللّغة الفرنسية»[1]. وتمثِّل الحافلة الحدّ بين القطبيْن الفضائييْن غير المتجانسيْن وعياً وأخلاقاً وعاداتٍ؛ فهي فضاء وسيط ومؤقّت بين القرية والمدينة، لا تتأثّر بثقافة هذه أو تلك، باستثناء أنّ الزّمن السياسي قد غيّر لوحة ترقيمها، ممّا يشير إلى حلول الثّقافة الوطنية ذات التّوجّه الاشتراكيّ محلّ ثقافة الاحتلال الفرنسيّ؛ ثقافة تعكسها الشّعارات في المدينة، وتدشين السّد في قرية «السواني».

القبر المثمِر / القبر العامِر: تقع المقبرة على هامش القرية. وفيها، يرقد الموتى في أمان واطمئنان بعيداً عن الصّخب الّذي يندّ عن المركز، حيث الأفراح والمآتم والأعياد والمشاريع وأحاديث النّاس. ومن ثمّ، تقابل المقبرة، بما تحمله من قيم السّكون والهدوء والموت والخفاء، القرية الّتي توحي بقيم الحركة والنّشاط والحياة والجلاء. لكنْ، في المقبرة قبران اثنان؛ قبر مثمِر يحوي جثة سيدي معتوق وجثث واحدٍ وثلاثين شاباً اغتالهم الإرهاب، وقبرٌ عامِرٌ مُدّخَرٌ لعبد الرّحمن بن خلدون الّذي ارتحل من القرية إلى القيروان بطلب من حاكم تونس، وزهرة الّتي لم تُرزَق بأولاد، على الرّغم من أنّ النّاس تمنّوا لها الموت بدافع من الغيرة لا الكراهية؛ غيرة دفعتهم إلى تحريم إطلاق اسم زهرة ومشتقاته في القرية بدعوى أنّها رغِبت عن أعرافها وتقاليدها.

1- الرّواية، ص 32، 33.

وإذا كان السّياج هو الحدّ بين الهامش والمركز، والمربّع هو الحدّ بين قبور النّصارى وقبور المسلمين واليهود، والسّلك الشّائك هو الحدّ بين قبور اليهود وقبور المسلمين والنّصارى، فإنّ الحدّ بين القبر المثمِر والقبر العامِر ليس مكاناً أو شكلاً أو حائلاً يحمل بعضاً من آثار الفضاءَيْن المتجاوريْن، إنّما هو حدّ عُرفي تواضع عليه النّاس في القرية ومثبت في مُسند تقاليدها: «... فإذا بلغ المهاجر من الذَّكَر عمر وليّ الله الصّالح، ولم يرجع إلى قريته، فله الحقّ في أن ينام في ترابها، لذا يُحفَر له قبر بشاهدته عليها اسمه وتاريخ خروجه من القرية وتاريخ ردم القبر – تاريخ موته، كما يُشطَب اسمه من السّجل في حفل يُقرَأ فيه القرآن ثلاثة أيّام، وتوضَع أمام اسمه من السّجل نجمة خماسية. أمّا المهاجرة من الإناث، فلها الحقّ هي الأخرى في رقدة التّراب، إذا ما بلغت سنّ اليأس أو العجز وهو العمر الّذي يتوقّف فيه رحمها عن الخصب والإنجاب»[1].

من أجل ذلك، يحمل القبر المثمِر قيمة الموت الّذي يبرز للإنسان في خريف العمر أو على حين غِرّة، وهو موت يصيب الجسد بعدما تُسعِده الحياة بمسرّاتها وأحلامها وتُشقيه بأهوالها وأوهامها؛ فيعطّل النّشاط والحيوية اللّذيْن يموران فيه. في حين، يحتفظ القبر العامِر بالحركة والحياة والنّماء؛ فروح المهاجر أو العاجز مقيمةٌ فيه على الرّغم من أنّها تُحوِّم في أصقاع بعيدة أو يحلّ بها الوهْن؛ فكأنّ المكوث يورِث فناء الجسد، وكأنّ الهجرة وانقطاع الرّجاء يورِث الخلود والعمر الطّويل.

السّقيفة / القبو: يَحْضُن الحوش العالي هذيْن المكانيْن اللّذيْن لم يكن الجدّ يبرحهما إلى سواهما من الأماكن إلاّ نادراً؛ فهما مكانان أثيران تروح فيهما الشّخصية وتجيء عبر سرداب يمثّل حدّاً بين فضاءَيْن يُشكِّلان تقاطباً عمودياً ينزل من أعلى إلى أسفل ويصعد من أسفل إلى أعلى. ممّا يشي بالمراوحة بين العلوّ والانخفاض، والسّطح والغَوْر، والجلاء والخفاء، والحضور والغياب، والوضوح والغموض، والدنوّ والبوْن، والإطْلال والخفوت، والدراية والجهالة، والبصيرة والعمى، والإيمان والكفر، والعقلانية واللاّعقلانية، والوعي واللاّوعي، والفكر والواقع، والرّوح والمادة، وإشراق الحب الطّاهِر (ففي السّقيفة، تصيب عبد الله رعشة الحب حين تغادرها زهرة الّتي يتخلّل قلبَها حبُه أيضاً) واحتجاب الغريزة الجنسية، والرّفعة

1– الرّواية، ص 8.

والضّعة، والتّسامي والإسفاف، والحلم والحقيقة، والحياة المشرئبة إلى السّماء والحياة المتناهية في الأرض[1]؛ ففي السّقيفة «يغرق [زُهَيْرْ] في بحر حروفه المبهمة، ممتلئاً بالحيرة تارةً وبالمفاجأة تارةً أخرى وبالحزن والتّأمّل تارةً ثالثةً.. كان يعيش حروفَه أكثر ممّا يقرأها»[2]. وفي القبو «دلاء النّبيذ المعتّق كلّ دلوٍ عليه ورقة شاملة المعلومات: اسم النّبيذ وتاريخ عصْره وما أُضيف إلى عنَبه»[3].

المطمورة / المدرسة: يحيل فضاء المطمورة إلى وجود أسرار مخبوءة في هذا المكان الّذي وُضِع، أصلاً، لحفظ القمح والشّعير. وليست تلك الأسرار سوى الأوراق والكتب والمخطوطات الّتي عكف عبد الله على جمعها في أكياس وطمْرها بعد موت أبيه زُهَيْر. وهو ما يومئ إلى تحوّل وظيفة المطمورة من سِتْرِ الأشياء الّتي تغذّي الجسم إلى سِتْرِ الأشياء الّتي تغذّي الرّوح. وترى زهرة في أسرار المطمورة «علماً عظيماً وحروفاً نورانيةً» لا تضاهيها دروس محو الأميّة الّتي تنصرف إلى تعليم الإملاء والحساب والتّاريخ في مدرسة شوراكي الّتي أوجدها الحزب. وعليه، يحصل ضربٌ من التّنافر بين قيم هذيْن الفضاءَيْن اللّذيْن يفصل بينهما أديم الأرض؛ ففي حين، تستر المطمورة التّراثَ النّابعَ من ثقافة المجتمع الأصيلة والمتأصِّلة والحافظَ تاريخَ الإنسان وشخصيتَه والمحرِّرَ باطنَه من غرائز الجسد وأهواء النّفس، تشيع المدرسة العلم الّذي ترعاه الأيديولوجيا وتوجّهه ويرنو إلى المستقبل ويُعلِّم الحياة الّتي مضت تتركّب وتتعقّد، في نظر زهرة، بدءاً من هذا المكان.

الداخل / الخارج: تَحُول العتبة، كحدٍّ، بين (هنا) منغلق على الجمال والنّظام والامتلاء والرّحابة والحياة و(هناك) منفتح على الضّيق والكثافة والغموض والبكاء والصّراخ والكآبة والخوف والقسوة والموت؛ فكلّ ما يملأ الشّقّة من أثاث وأشياء وأصوات يحفّز زهرة وزُهَيْر على البوح والكشْف أو يُثبِّطهما، وكلّ ما يؤلِّف طوبوغرافية المدينة بدءاً من السّلالم ومداخل العمارة وانتهاءً بالأطراف أو الهوامش

1– يشير غاستون باشلار إلى بعض هذه القيم تأسيساً على الفينومينولوجيا والتّحليل النّفسي. يُنظَر:

GASTON BACHELARD : «la poétique de l´espace», puf, paris, troisième édition, .1961, p 35

2– الرّواية، ص 68.

3– الرّواية، ص 65.

هو مسرح مفتوح تخوض فيه السّلطة والإرهاب «معركة أطفال... معركة مزيّفة». غير أنّ الحدود والسّدود لا تمنع من انتقال القيم الثّقافية من مكان إلى آخر، لأنّ قيمة المكان، وإن كانت قيمة هندسيّة نظير الارتفاع، هي قيمة إنسانيّة تتولّد من إدراكنا للمكان الّذي نعيش فيه أو نرتاده أو نراه أو نحلم به أو نحنّ إليه. إنّ «الداخل والخارج لا يتلقيّان النّعوت بالطّريقة نفسِها، لأنّ هذه النّعوت هي قياسُ التحامِنا بالأشياء؛ فنحن لا نعيش النّعوت المشدودة إلى الداخل والخارج بالكيفية ذاتِها»[1].

وبهذا الشّكل، تصبح الشّقّة ممتلئة وفسيحة، وهي في الأصل خالية وضيّقة بالنّظر إلى المدينة العامِرة بالشّوارع والعمارات والحافلات والسيّارات والإشهارات والشّعارات الّتي تجعلها تمتدّ بطوبوغرافيتها وثقافتها إلى الضّواحي والأطراف، بصوت زُهَيْر الّذي يزيد من مساحة الحريّة لديه ويُشعِره بالقوّة بعد أن ضاق بجحيم الشّقّة المخيفة والباعثة على الخوف من ارتكاب الجريمة أو الخطيئة. كما ينعكس امتلاءُ المدينة، في وعيه، فراغاً وامتدادُها ضيقاً؛ فهو امتلاء كاذب وامتداد مرعب؛ إذ كلّ ما يمثّل الخارج، في نظر لوتمان، يبعث على الخوف والرّهبة والنّفور: «بالمقابل، بعض العناصر تُعدُّ دوماً متموْضِعةً في الخارج. إذا كان العالم الدّاخلي يعيد إنتاج الكون، إذن ما يوجد في الجانب الآخر يمثّل العدم، العالم - المضاد، فضاءً جهنمياً لا شكل له، مسكوناً بالمخلوقات المخيفة، بقوى جهنميّة أو بمساعديهم من البشر»[2]. ومن ثمّ، ألا يجعل القتلُ والإرهابُ والعنفُ الإنسانَ مخلوقاً مُخيفاً أكثر من أيّ مخلوقٍ جهنميٍّ كائنٍ أو ممكنٍ؟!

آنئذٍ، نكون أمام ثنائية الظّاهر والكينونة؛ ظاهر ماديّ مُجسَّد ومُحيَّن، وكائن نفسيّ مُجرَّد ومُضْمَر؛ فظاهر المكان تسْتَظْهِرُه العين والجوارح، وكينونته يسْتَبْطِنُها الوعي والشّعور. ولكن، قد يتحوّل الظّاهر إلى كينونة، والكينونة إلى ظاهر، حين يُخالِف الإحساس والاعتقاد واقع الحال؛ فما يظنّه النّاس وزهرة من «أنّ المدن مكان مليء بالخبز الأبيض، والألبسة النّظيفة الملوّنة»[3] حقيقةٌ هو محضُ صورةٍ تنطبع في الأذهان وتُخفي كينونة المدن كمكان مليء بالمجاعات والأمراض.

1- غاستون باشلار، المرجع السّابق، ص 194.

2- يوري لوتمان، المرجع السّابق، ص 57.

3- الرّواية، ص 84.

المشرق / المغرب: يُمثّل المشرق، أو الشّرق العظيم كما يقول زُهَيْر، أصل عرش زُهَيْر بن إسحاق؛ فهو يمدّه بالعلم على نحو ما تُمثِّله مخطوطات الشّعر والفقه والنّحو والجغرافية والطب والحكمة الّتي يجلبها الجدّ من الشّام وحلب والقدس وطرابلس الغرب؛ فيغدو العرش، بدوره، مصدر العلم وأصله لـ «الّذين يجيئونه من مدن كثيرة وبعيدة من قسنطينة وفاس والقيروان وكولومب بَشار وداكار للاطّلاع على مخطوطة أو لتوثيق حاشية أو تصحيح اسم علم من أعلام الدنيا»[1]. وبذلك، تمثّل امسيردا، الّتي علت منزلتها وضرب الأتراك صفحاً عن إلزام أبنائها بالخراج بفضل علم عائلة زُهَيْر بن إسحاق، همزة وصل بين المشرق والمغرب؛ إنّها حدّ بين مكان يرشَح علماً ومكان يطلُبه حثيثاً. وهذا الحدّ ليس جغرافياً، ذلك أنّ الرّاوي لا يأتي على ذكر الأمصار الّتي حدّ حدودَها الاحتلال الأجنبيّ، بل يذكر الحواضر الّتي تشتهر بالعلم أو تمتلك قداسةً، مثل الكعبة والمسجد الأقصى. لكنّ امسيردا ستصبح، بعد الاستقلال، مكاناً قصيّاً ينتشر فيه التّهريب عبر الحدود الّتي تفصلها عن المغرب. وهو ما يؤهّلها لأن تكون المركز والحدّ والهامش في آنٍ واحدٍ؛ فهي مركز يشعّ علماً، وحدّ يُنقَل عبره العلم من المشرق إلى المغرب كما يُنقل منه البنزين وإليه «الحشيش والويسكي والألبسة النّسائيّة الداخليّة»، وهامش جغرافي يستنزفه التّهريب وعزوف النّاس عن خدمة الأرض.

الشّرق / الغرب: لَطَالَمَا اتّسمت العلاقة بين الأنا والآخر بالتّعارض والاختلاف من حيث نظرةُ الإنسان هنا إلى الإنسان هناك أو العكس؛ نظرة تتلخّص في ثنائية الشّرق المشدود إلى الانحطاط والجهل والعنف والغرب المشرئب إلى الحضارة والعلم والتّسامح. غير أنّ هذا التّناقض في النّسق الثّقافي الّذي يحكم رؤية العالَم هنا وهناك ويوجّه، من ثمّ، نظرة الأنا للآخر ونظرة الآخر للأنا، والّذي راح الرّوائي العربيّ يُجسِّده في جملةٍ من النّصوص الروائية الّتي اصطلح عليها النّقاد والدّارسون بروايات الصّراع أو المواجهة الحضارية، من قبيل «موسم الهجرة إلى الشّمال» للطيّب صالح و«الحيّ اللاّتيني» لسهيل إدريس و«عصفور من الشّرق» لتوفيق الحكيم و«الوطن في العينين» لحميدة نعنع و«نيويورك ٨٠» ليوسف إدريس، لا نُلفيه في «الرّعشة»؛ فالكاتب يجعل الشّرق منبع العلم وأرض الرّسالات، ويجعل الغرب فضاء القسوة

1 – الرّواية، ص 77.

والموت: «قَدَر جدّي أن يرحل نحو الشّرق باحثاً عن مخطوطات وأوراق وباحثاً عن رائحة الأنبياء، وقَدَر عبد الله بن مارية أن يرحل في اتّجاه الغرب حيث لا شيء سوى المطر والبرد والنّسيان والجرائد والرّعب الّذي يُرسِله الألمان»[1]. والحدُّ نفسُه تتلبّسه قيم الخوف والغدر والموت مثل الغرب تماماً؛ إنّه البحر الّذي تقول عنه زهرة: «قد لا نلتقي ثانيةً، فالبحر الّذي سيعبُره غدّار وقاتل، والبلد الّذي سيرحل إليه غامض ومخيف وخرافي، ولا يملك مكان القلب سوى زمردة كبيرة، فتنة الرّوح»[2].

1- الرّواية، ص 80.

2- الرّواية، ص 82.

خلاصة

تمارس الكتابة والقراءة، معاً، دوراً هاماً في استظهار الفكر الّذي يدفع الإنسان إلى إضفاء قيم على المكان تعكس تمثُّلَه للعالم من حوله؛ فالبشر لا يختلفون في تعريف العمق والارتفاع والحجم، كما لا يختلفون في تصنيف اللّون والشّكل، لكنّهم يختلفون، حتماً، في إدراك الضّيق والامتداد واستكناه رمزيّة الأحمر ودلالة الهرم، وفي إسناد القيم الثّقافية إلى ذلك المكان؛ قيمة أخلاقية (خير / شرّ) أو هَوَوِية (حب / غيرة) أو وجودية (حياة / موت) أو دينية (إيمان / كفر) أو أيديولوجية (ثورة / جهاد) أو معرفية (علم / جهل) أو فلسفية (فكر / واقع)... من هنا، نتتقل من الكونية أو المخيال الّذي يوحّد ويجمع إلى الثّقافة الّتي تميّز وتفرّق. ويصبح النّسق الثّقافي السّند الّذي تركَن إليه المجموعة الاجتماعيّة في تفسير دلالات المكان وتأويلها؛ فتبُين، من خلاله، عن موقفٍ من العالَم لا يتحدّد إلاّ عن طريق إدراك المكان نفسِه. وتمثّل الرّواية، بوصفها نصّاً ثقافياً يحفَل بالرّموز والقرائن والأيقونات، حلقة وصل بين ثقافة المجموعة الاجتماعيّة وموضوعيّة العالم؛ فتعرِض تمثّلاتها له عبر المكان الّذي يفتقد، شيئاً فشيئاً، علاماته الهندسية والجغرافية والطوبوغرافية ويكتسب علامات ثقافيّة تجعل منه فضاءً لا مجرّد مكانٍ خالٍ من الحركة والصّوت والفعل والقول. غير أنّ الرّواية لا تكتفي برصد القيم الثّقافية الّتي يتداولها أفراد هذه المجموعة أو تلك، بل إنّها تنتِج قيماً خاصّةً بالكون المتخيَّل الّذي تصطنعه؛ فتُحوِّل الامتلاء فراغاً، والأمن خوفاً، والموت حياةً، والسّعادة شقاءً، والعلم جهلاً، والخفاء جلاءً،... حينها، يصبح «المكان الّذي نحمله في الإبداع أكبر من الحجر ومن الشّوارع ومن الزّمن»[1].

1 – أمين الزّاوي، المقال السّابق.

الوصف والمعنى

في رواية «قرّة العين» لجيلالي خلاّص

تروم هذه المقاربة تأويل بعض إيحاءات المعنى الثّاوية في تجاويف الملفوظات الوصفية في رواية «قرّة العين» لجيلالي خلاّص[1]؛ فغنيّ عن القول إنّ التّحليل السيميائي ينحو، أساساً، نحو التأويل الّذي لا يغفل خلفية النص اللسانية والثقافية كما يعتقد إيكو، وإنّ غاية هذا التأويل، عند غريماس، هي تحديد النسق الثقافي المتضمَّن في المعاني الموحية.

وأحسَب أنّ مقاربة من هذا القبيل ستحاول استمالة الباحثين إلى العناية، أكثر، بملفوظ الوصف الّذي غُيِّب في معظم الدراسات المحايثة الّتي جعلت من السرد عنواناً للخطاب، ومن الوصف زينة له وعبدا طيّعا للسرد في الآن ذاته كما يقول جينيت.

ويمكن، في حدود ما أعرف، أن أستثني من هذه الدّراسات، الّتي انصرفت إلى تحليل السرد وآليات تشكّله في الخطاب، تلك الدراسة الرصينة الّتي نهض بها فيليب هامون عن الوصف، وهي دراسة سأركَن إليها في مقاربتي هذه نظرياً على الأقلّ. كذلك، ينبغي أن أُلمِحَ إلى محاولة غريماس وفونتنييْ تأسيس نظرية سيميائية للأهواء تُعنى بالمشاعر والعواطف الّتي تحمل الذات على الفعل، وهي نظريّة تصبو إلى تجاوز النّقص المنهجي الّذي شهدته السّيميائية السردية حين اهتمّت، فقط، بالفعل نفسِه من حيث تَمَظْهُرَاتُهُ الصّيغية (الواجب، الإرادة، المعرفة، القدرة) وأنماطه (فعل معرفي،

1- تسرد رواية «قرّة العين» حكاية شخصية مركزيّة هي شخصية علي لكحل الّتي تؤوب إلى قريتها، بعد كفاح دام سبع سنوات ضدّ الاحتلال الفرنسي؛ فتعزم أمرها على إصلاح أرض بوزاهر الّتي عهدها إليها والدها الحاج أحمد، وتعمد إلى استنهاض همم الفلاّحين والرعاة من أجل بعث الحياة، من جديد، في هذه الأرض الّتي شهدت النّسيان والبوار. وبعدما يتحقّق حلم علي لكحل، تهمّ السّلطة السياسية بتأميم أرض بوزاهر في إطار تطبيق قانون الثّورة الزراعية؛ فتقرّر الذّات الموت دون أرضها. إنّ هذا النّص يهيمن عليه صوت واحد هو صوت علي لكحل الّذي لا يتأسّس على أيديولوجيا سياسية واضحة وجليّة، بل يركَن إلى رؤية للعالَم ترفض الحيف والجور وتنشد السّلام والوحدة؛ فقد ابتغى جيلالي خلاّص رسم صورة مثالية لشخصية إيجابيّة تمتلك الأهلية الأخلاقية والمعرفيّة الّتي تمكّنها من إدارة العقول والقلوب معاً، حيث إنّ الشخصيات الأخرى ليست سوى عوامل مساعدة أو معارضة لبرنامجها السّردي.

فعل إقناعي، حمل على الاعتقاد، فعل تأويلي، فعل ذرائعي، فعل جسدي) ووظيفته في تحديد دور الشّخصية في البرامج السردية (عوامل وأدوار عاملية).

وعلى هذا الأساس، لا تكون الغيرة، مثلاً، صفة تميّز ذاتا عن ذاتٍ أخرى فحسب، إنّما تكون دافعَها إلى الإساءة أيضاً؛ فالهوى انفعالٌ حيويٌّ (وهو يحيل، في الوقت عينِه، إلى تصوّر قيميّ للعالَم من لدن الفرد أو الجماعة أو الإنسانية قاطبة) يشحَن الفعل ويوجّه مساره نحو تحقيق رغبة الذّات الهوِية. ومن ثمّ، فإنّ الأهواء (الحب، الكراهية، الإيثار، الأَثَرَة، الكَرَم، البخل، التّواضع، الكِبْر، الحِلم، الغِلْظَة،...) هي مواضيع تحدّد كينونة الشخصية، وتحليلها يصبّ في حقل السّيميائية الوصفية الّتي لا تعتبر الإسنادات والقرائن والتّسميات والصفات والحالات والكينونات مجرّد خلفيات ملحقة بالسرد كما تذهب إليه السّيميائية السردية والسرديات عامّة.

1 - التّواصل السردي:

لقد تحوّل الراوي من محدّث، في التراث الشفوي، يُحيِّن كفاءته التلفظية لاستمالة المروي له والتأثير فيه إلى قائم بحبك الخطاب السّردي؛ فهو يجري الأحداث في الخطاب من خلال الرواية بعدما يَسْطُرها الكاتب في قرطاس؛ فيقدّم الفعل أو يؤخره أو يرتبه أو يضمِّنه فعلا آخر...، ويروي الكلام (والكلام فعل من وجهة نظر السيميائية السردية) أو يعرضه أو ينقله، ويصف الكائنات والأشياء (الورقية طبعاً) وصفا ذاتيا أو موضوعيا، عبر رؤية سردية تحدّد علاقته بالشخصية؛ فقد يقص الراوي أكثر ممّا تعرفه الشّخصية عن نفسها (التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير)، وقد تحكي الشخصية أكثر ممّا يدركه الراوي عنها (التبئير الدّاخلي)، وقد يكتفي الراوي بسرد ظاهر الأحداث دون النّفاذ إلى أعماق الشخصيّة (التّبئير الخارجي).

إنّ الراوي، سواء أكان شاهدا على الأحداث أم مشاركا فيها، عاملٌ يمتلك كفاءة تخييلية مَعينُها الكاتب الّذي يمدّه بالأخبار والوقائع عبر التّواصل المشترك[1]، بحيث

1 – يريد غريماس بالتّواصل المشترك ذلك التّواصل الكلامي الّذي يتمّ فيه تقاسُم المعرفة بين مرسِل عارف ومرسَل إليه غير عارف دون أن يعني ذلك، طبعاً، أنّ المرسِل سيُحرَم من تلك المعرفة. وهو ما يمكن أن ينطبق على العلاقة المفترضة بين الكاتب والراوي؛ فالكاتب (المرسِل) يحوّل معرفته التّلفّظية – الملفوظية المكتوبة إلى الراوي (المرسَل إليه) الّذي يحوّلها، بدوره، إلى المروي له في شكل معرفة تلفّظية – ملفوظية

تؤهّله تلك الكفاءة للاضطلاع بوظائف خمس وضعها جينيت بناءً على وظائف التّواصل اللساني الّتي صاغها جاكبسون؛ فالراوي:

1 – يقتفي الأحداث ويتعقّب الأخبار مهما حاول التملّص من ذلك ومهما جرّب بعض الكتاب إقصاءَه أو تهميش دوره (الوظيفة السردية).

2 – يسجل تمفصلات السرد وترابطاته وتناظراته وتعارضاته (الوظيفة التّنظيمية).

3 – يستعير بعضاً من خطاب «الحكواتي» قصد إبلاغ المروي له، الحاضر (شخصية تقاسم الراوي التواصل السردي) أو الغائب (شخصيّة يستحضر الراوي صورتها أثناء السّرد) أو المفترض (القارئ الضمني)، ولفت انتباهه، كقوله: «زعموا أنّ»، «يروى أنّ»،... (الوظيفة التواصلية).

4 – ينفعل بالقصّة فيتفاعل معها بإبداء رأيه في مسألة أخلاقية أو فلسفية في شكل شهادة تومئ إلى مصدر خواطره ودقّة ذكرياته وعواطفه الّتي يستفزّها مشهد ما (الوظيفة الإشهادية).

5 – يفسّر أيديولوجية الكاتب ونظرته للمجتمع والعالَم، وقد ينفرد بأيديولوجيته؛ فيعبّر عن رؤيته الخاصة للأشياء من حوله (الوظيفة الأيديولوجية)[1].

2 – الكفاءة الوصفية:

ولأنّ الخطاب لا يستقيم على ساق السّرد وحدها؛ هذا السرد الّذي يقوم على التخييل المستقل ببنيته ومعناه عن اللّغة (حيث تستطيع الرواية الشّفوية، المتغيرة دوماً، أو الصورة السينمائية الصامتة، كنسق دالّ، أن تنقل السرد مثل اللغة تماماً)، فإنّ الوصف، باعتماده على المعرفة الّتي تمر، حتما، عبر اللغة، يحتاج، من جهته، إلى كفاءة تسبق تحقّقه في الخطاب؛ إذ يجب على الراوي، في حال الوصف الّذي يتقوّم به الخطاب ويكتمل، أن يكون ملمّاً بعالَم الكلمات إذا ما ابتغى التعريف بعالَم الأشياء، ذلك لأنّ التّواصل الوصفي يقوم على اليقين الّذي يحثّ الموصوف له على مطابقته

منطوقة. وللاطّلاع على مفهوم هذا المصطلح، يُنظر:

.A.J.Greimas : « Du Sens II; essais sémiotiques », Seuil, Paris, 1983, p 44

1- Gérard Genette : « Figures III», Seuil, Paris, 1972, p 261.

بما يتخلّل فكره من معرفة تتّسم بالجزم والإطلاق، بينما يقوم التّواصل السردي على الخبر الّذي لا يُخضعه المرويُ له لمعيار الصّدق أو الكذب، لأنّ مصدره الخيال المتسامي على الواقع الّذي انطلق منه.

لذلك، يتّكئ الواصف، وهو الراوي نفسه الّذي ينهض بوظيفتيْ السرد والوصف في آنٍ معاً، حين يروم وصف الشخصيات والأمكنة (ثمّة علاقة وثيقة بين الشخصيّة والمكان في العملية الوصفية)، على معرفته الموسوعية بالمعاجم (معجم الأسماء، معجم الألوان، معجم البلدان، معجم الحيوان، معجم الأساطير،...) والمدوّنات (فهارس المفردات العلميّة والتقنية) ليحوّل إلى الموصوف له معرفته للواقع الّذي لا يُعرف ولا يُعرَّف إلاّ بالتسمية؛ فـ«هنا اللّسانيات والبلاغة يستعير منهما المفردات ليصف أقوال الشخصيات، وهناك البستنة يستعير منها الألفاظ ليصف نبات الطّبيعة، وهنالك العمارة يستعير منها الكلمات ليصف معلماً، وهنالك التقنية يستعير منها المصطلحات ليصف آلة،...»[1].

يقول الواصف مسخِّراً الإمكانات المعجمية الدالة على العمران واللّون والحيوان والنبات للإحاطة بجمال «قرّة العين»: «مجموعة البنايات المشيّدة بدت هي الأخرى شامخة مهيبة وسط ذلك الاخضرار الفردوسي. كانت تنبثق وقد طليت بالجير الأبيض مزهوة بغرفها ذات النّوافذ الزجاجية الواسعة وملحقاتها من حظيرة للأبقار وإسطبل للخيول والبغال وزريبة للأغنام وخمّ للدجاج وسجنة للأرانب. كلّ هذا كان وسط ديكور خلاّب تلونه الأزهار الحمراء والصفراء والبنفسجية الّتي غرست أو نبتت من تلقاء نفسها على ضفاف الترع والسّواقي المائية الّتي تتفرع وتتشعّب في كلّ الاتجاهات. إغراء ساحر، مأدبة خيالية بالنسبة لبدو كانوا وهم يمرون من هاهنا بعد سنوات طويلة من الغياب يروون ظمأهم بالمياه المتدفّقة عبر تلك التربة الّتي كانت توصم بأرض «الظّمأ»، حيث هجرها البشر والطيور والحيوانات والزواحف والسلاحف والحشرات باستثناء أصنافها الّتي تتحمّل الحرّ والظمأ»[2].

1- Philippe Hamon : « Introduction à L´analyse du Descriptif », Hachette, Paris, 1981, p 61, 62.

2- جيلالي خلاّص: «قرّة العين»، دار القصبة للنّشر، الجزائر، د.ط، 2007، ص 143، 144.

وتتآلف مثل هذه الإمكانات المعجمية مع معجم البلاغة، حيث تكثر التّشبيهات والاستعارات الّتي تفيد معاني الإشعاع والانبعاث والنّماء والنّقاء والخصب والفضل، وهي معاني يريد بها الواصف تحويل الجمال الفعليّ الّذي ترفل فيه أرض بوزاهر إلى جمال فنيّ يقطر حساسيةً وشعريّةً، مثل قوله: «شارفت النجمة القطبية الهلاك وراح القمر يحاول عبثا أن يستعيد سلطته المهدّدة بالفتور وهو يضع ذراعه الثقيلة على شكل منجل أمام ناظريه حاجبا عن بصره هول سقوطه. من الشّرق، أعلن سلطان النّهار عن مقدمه القريب، تسبقه عربته العاجية اللاّمعة. انطلقت قُبَّرَة كقذيفة مقلاع علي لكحل أيّام مراهقته الطائشة وأشارت إلى نهار حارّ رائق، بينما انبرت الضفادع والخنافس والصراصير الّتي أرهقتها ليلة أرق طويلة تستعدّ لنومها الأول»[1].

وفضلاً عن معرفته الموسوعية بالأشياء والكلمات، يمتلك الواصف إستراتيجية (بتعبير إيكو) وصفية تؤلف، إلى جانب إستراتيجيته السرديّة، إستراتيجية النّص ككلّ، حيث إنّ «العمليّة الوصفية حين تبدأ، سواء أكانت واقعية أم موهِمة بالواقعيّة، تفرض على الواصف اللّجوء إلى الانتقاء والاختيار، نتيجة ازدحام الأشياء والتّفاصيل، الشّيء الّذي يحتّم عليه تنشيط بعضها وتخدير البعض الآخر. ولا تتمّ عملية الانتقاء هذه ببراءة أبداً، وإن كانت تبدو أحياناً كما لو كانت تلقائية، لأنّها بالضرورة ترسم أثراً جليّاً للأبعاد المعرفيّة والسيكولوجية والإيديولوجية. تلك الأبعاد الّتي تُتَرجمها لعبة الانتقاء والرّصف»[2].

إنّ الإستراتيجية الوصفيّة تتطلّب انتقاءً للصّفات لا مناص منه؛ فتارة يسهب الواصف في وصف تفاصيل الجسد وجزئياته، ويوجز في وصف أغوار النّفس ومكنوناتها (والإسهاب لا يعني الرصف والاستقصاء كما لا يعني الإيجاز الانتقاء والاختيار)، حيث يقول: «كان عبد الرحمان شابا أسود في الثلاثين من عمره. بشرته أبنوس مذهّب قليلا عند الكتفين. أنفه مستقيم دقيق. شفتاه غليظتان. ذقنه طويل صلب. كفه مربّعة. أذناه صغيرتان كأذنيْ قط وعيناه لوزيتان يظللهما حاجبان طويلان غامقا السّواد وجبينه عريض بارز ورأسه بشعره المزيت يشبه رأس صقر من صقور

1- الرواية، ص 70.

2- عبد اللّطيف محفوظ: «وظيفة الوصف في الرواية»، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط.1، 2009، ص 31.

الصحاري الإفريقية. كان عبد الرحمان يتنفّس الصحة وهدوء البال ويتذوّق طعم الحياة الحلو. من شخصه القويّ المتزن، ينبعث إشعاع جذّاب يجعلك تحس بنفسك مدفوعا إليه بميل خطير»[1].

وتارة يستغني الواصف بإيحاءات النّفس عن حقيقة الجسد وما يصدر عنه من أفعال ؛ فيقول: «في الغرفة، كانت بختة تنتظر. إنّها صبورة وذكية، لا يقلقها شيء مهما عظم أو تفاقم. غير أنّ بالها لا يهدأ حين تطرق فكرة ما ذهنها النّبيه، خاصة إذا تعلّق الأمر بأخيها علي لكحل. منذ وفاة أمّهما، تحول كلّ حبها الدافق إلى أخيها مثلما يتحوّل نهر هرهار بمياهه المتدفّقة إلى أقرب بحيرة أو بحر، مستهزئا بالجبال والفجاج والأكمات والتّلال. كذلك بختة؛ فالعراقيل والصعوبات وضروب الفشل تعتبر في عالَمها أحداثا مجهولة، تافهة. إنّها حازمة، تحسن مزج الرقة والاستقامة بقوّة عزم نادرة. حين تتّخذ قراراً، لم تكن تحب التراجع عنه أبدا. عندما يحدث لها أن تضيّع فرصة، فإنّها تعتبر ذلك خسارة معركة ليس إلاّ؛ ففي الغد تعود للهجوم من جديد بعزيمة أكثر قوّة وتصميم يفتّت الحجر الصّلد»[2].

وغالباً ما يبسُط الواصف الميزات الجسديّة وأحوال النفس بشكل مرتّب وبِمَرَّةٍ في هذا النّص، على الأقل، وفي النّصوص الواقعية عامة؛ فهو لا يستنكف من استقصاء السّجايا والنّوايا والعواطف والرغبات والنّزوات الّتي تعتور ذات علي لكحل على امتداد ثلاث صفحات ويزيد قليلاً من الفصل الخامس بوثوق ويقين ممزوجيْن بأخبار عن جهاده ونشأته في وسط يجتمع فيه اللّين والقسوة، وتقترن فيه العناية بالصّرامة.

وإذا قام الواصف بوصف المكان، فإنّه، عادة ما، يقرنه بالشّخصية ليوحيَ (المكان) بتصنيفها الاجتماعيّ وليشهد على أيديولوجيتها وأعمالها: «كانت غرفة الحاج أحمد بسعة عنبر نوم جماعي. في وسطها، سرير قصير كبير مسند إلى الحائط ومغطّى بإزار محلي الصنع ذي ألوان زاهية. قبالته ارتفعت المدخنة الضخمة بجذعها المصمم من الأجور المملوء الأحمر، فوقها تربّعت لوحة واسعة، كُتب عليها بخطّ مذهب وعلى بقعة سوداء ذات نجوم فضية كلمتان: اللهّ (على اليمين) ومحمد (على اليسار). وعلى

1- الرواية، ص 34.

2- الرواية، ص 96، 97.

كلّ طرف، علقت بضفيرة وردية شمعة بيضاء صمّمت بشكل حلزوني طولها لا يقل عن نصف متر. في إحدى الزوايا، فرش بساط الصّلاة، وفي الأخرى واجهته المكتبة المقدسة؛ فلئن كان الأب أمياً لا يفقه شيئاً في الفرنسية، فهو علامة في لغته العربية»[1].

ولا شكّ أنّ تقديم الواصف للمكان من وجهة نظر الشّخصية يُضفي على الوصف أدبيّة وجماليّة قد لا يحققهما الوصف الموضوعي المباشر؛ ففي ذلك نَأْيٌ عن الواقع الّذي يحيل إليه صوت الواصف العليم (قياساً إلى الراوي العليم) الملتبس بصوت الكاتب، حيث يمكن للشّخصية أن تنقل، من خلال رؤيتها الّتي يترجمها خطاب الواصف (فذلك جزء من إستراتيجيته الوصفية في نصّ واقعي مثل هذا؛ فالشخصية لا تستطيع أن تنقل الوصف بلغتها الخاصّة بها)، للموصوف له صورةً للمكان مفعمةً بعواطفها وأفكارها وأمانيها، ممّا يفضي إلى تجريد المكان من بعده الطوبوغرافي وإكسابه بعداً رمزيا ينضح قيماً ثقافيةً.

ثمّ، إنّ هذه الصّورة الذاتية المفارقة للصّورة الواقعية تعكس اتّصالاً أو انفصالاً بين الشخصية كجسد والمكان كطوبوغرافيا من جهة، وتعكس، من جهة أخرى، تناغماً أو تنافراً، ليس بين سمات الشخصية وخصائص المكان، كما يخال هامون، بل بين القيم الّتي تعتنقها الشخصيّة والقيم الّتي تؤلّف المكان، لأنّ الشخصية ليست، فقط، طولاً وعرضاً وعمقاً، إنّما هي، إلى جانب ذلك، روح وفكر وهوى، كما أنّ المكان ليس مجرّد بناء وامتداد ونتوء، بل هو، أيضاً، تاريخ تصنعه الحقيقة والأسطورة، الطّبيعة والثّقافة، المدنية والبداوة، القانون والعرف،...

وعلى هذا الأساس، يمكن تحديد أربع صِلات بين الشّخصية والمكان كالآتي:

أ- اتّصال جسدي وتناغم قيميّ.

ب- اتّصال جسدي وتنافر قيميّ.

ج- انفصال جسدي وتنافر قيميّ.

د- انفصال جسدي وتناغم قيميّ.

إنّ صورة بوزاهر المستبطَنة في ذهن علي لكحل تشي بانتماء الشّخصية إلى المكان الّذي انفصلت عنه سبع سنوات، هو عمر الحرب التّحريرية، حيث تمثّل «قرّة العين» الرحم

1- الرواية، ص 44.

الّذي يمنح الرّيع والبركة بعد تمنُّع وصدود، تماماً مثل الأمّ الّتي تهَب الحياة لوليدها بعد مشقّة وعسر؛ فقد نفر منها جدّه، واستعصت على أبيه الحاج أحمد بالأمس، وها هو اليوم يروم تخليصها من قهر الطبيعة. إنّه يُقْسِم أن تظلّ أرض بوزاهر حضناً دافئاً يقيه من تقلُّبات الدهر وكيد الزّمن، لأنّها مَعين الدّعة والخير والصّبر والحب، ولأنّها التاريخ بأفراحه وآلامه، إنجازاته وإخفاقاته: «ببطء، رفع علي لكحل، الّذي غاصت إلى أعماقه هذه الرؤيا (الدانتية)، ذراعه اليمنى في حركة محتجة أمام محكمة الطّبيعة هذه وقال: بوزاهر.. أقسم باللهّ العليّ العظيم أنني سأنقذك، عليّ اليمين سأحييك. ستشفيك الجرارات من الانجراف وستنجدك من الجفاف المقيت الآبار المحفورة في نهدك الكريم»[1].

كذلك، يُفترض أن يكون الواصف على دراية بالإستراتيجيات الوصفية الّتي ينتهجها الواصفون الآخرون؛ فيعمد إلى معارضتها حذواً أو نقضاً، اجتراراً أو تنقيحاً؛ فلا عجب إن قام واصف «قرّة العين» باستمداد إستراتيجيته الوصفية، أو بعضٍ منها، من نصوص عبد الحميد بن هدوقة الّذي يعدّ، بحقٍّ، رائد الرواية العربية في الجزائر، ونجيب محفوظ الّذي يعدّ، بلا ريبٍ، عميد الرواية العربية في مصر لا بل في الوطن العربي كلّه؛ فإذا كان ابن هدوقة قد انشغل بالقرية وأنشأ يصف مشاهد الطبيعة فيها وصفاً تركيبياً موحياً (نادراً ما يلتقي التركيب مع الإيحاء؛ فالتّركيب يهدف إلى الإيهام بالواقع، أمّا الإيحاء بالواقع فهو الغاية من الاستبدال) تتطلّبه الرومانسية الثّورية، فإنّ محفوظ قد أسَرته المدينة بحاراتها الشعبية العامِرة بنماذج إنسانية أبدع في وصفها وصفاً يدنو من التّصوير الفوتوغرافي الّذي تقتضيه الواقعية الطّبيعية. وفي الملفوظات الّتي أوردناها وفي غيرها ممّا تطفح به الرواية ما يُستدَلّ به على إلمام الواصف بالإستراتيجيات الوصفية السابقة على نصّه وتمكُّنه من استثمارها بطريقة لا تفسد عمليته الوصفية ولا تسيء إلى نصوص الآخرين.

وبهذا الشّكل، لا يُمكن النهوض بالعملية الوصفية إلاّ إذا توفّرت كفاءة وصفية سابقة في الوجود على أداء الوصف؛ كفاءة ذات طبيعة معرفيّة تسمح للواصف بالإحاطة بالواقع (الأشياء أو المواضيع)، وبالملفوظ (الكلمات - الأيقونات)، وبالتّلفظ (الإستراتيجيّة الوصفية)، وبخطابات وصفية أخرى (التّناص الوصفي).

1- الرواية، ص 55.

3 – الميثاق المعرفي:

إذا كان الميثاق التّخييلي يحمل المروي له على الاعتقاد بصحّة ما يسرده الراوي دون أن «يتّخذ النص وعاءً لأهوائه الخاصة، وهي أهواء مصدرها عالم آخر غير عالم النص، ولا يقوم النّص سوى بإثارتها بشكل عرَضي»[1]، فإنّ الميثاق المعرفي، الّذي نفترضه، يختبر كفاءة الموصوف له القائمة، هي الأخرى، على المعرفة بالأشياء والكلمات؛ فالموصوف له لا يطمئنّ بالرتابة والخمول اللّذيْن، عادة ما، يكتنفان قراءة الوصف باعتباره وقفة أو فسحة يستريح فيها القارئ (ذلك الكائن من لحم ودم الّذي يتوجه إليه الكاتب – الكائن من لحم ودم، هو الآخر، بنصّه المكتوب) من كَبَد اقتفاء السرد، ولكنّه يستحضر كفاءته المعجمية ليؤوّل دلالة الوصف الحاملة لمعاني متعدّدة ولانهائية، حيث إنّ اللغة الوصفية الّتي تمدّ الواصف بالمعاجم والمدوّنات لا تطابق الموصوف، كما قد يظنّ الموصوف لَهُ ابتداءً، بل تماثل الواقع – المثال بوساطة الكلمة – الأيقونة؛ «فكأنّ الوصف مماثل (icône) مزوّد بطاقات هائلة من الجمال الأدبي الّذي تكون غايته رسم صورة الغائب في صورة حاضرة»[2].

ومن ثمّ، يكون الموصوف له مدعواً لتأويل الوصف بتحليل آليات اشتغال المعجم ذات الطّبيعة التوزيعية (تناثر أسماء العلَم وأسماء الجنس وأسماء الأشياء وأسماء الأماكن والنّعوت والأحوال والأفعال نفسها في مساحة النصّ خاصة إذا كان الوصف متشابكاً مع السّرد)، والاستبدالية (اصطفاء اللّون والشكل والحجم والطول والصّوت والرائحة...)؛ فيعكف على تصنيف مخزونات العناصر المعجميّة ومعرفتها وترتيبها وتحيينها[3]. وذلك خلافاً للتّحليل السيميائي للسرد الّذي ينهض فيه المروي له بتأويل منطقيّ لتركيب البنية السّردية وتحوّلاتها.

وبهذا الشّكل، يصبح التواصل الوصفي، القائم على الميثاق المعرفي، مسرحاً للتّنافس بين ذاكرة الواصف وذاكرة الموصوف له؛ فبينما يتباهى الواصف ويتفاخر

1– أمبرتو إيكو: «ستّ نزهات في غابة السّرد»، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1، 2005، ص 28.

2– عبد الملك مرتاض: «في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السّرد»، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998، ص 287.

3– فيليب هامون، المرجع السّابق، ص 50.

بكفاءته المعجمية الّتي تَسَعُ الموصوف، ويعمد إلى وضع ذاكرة الموصوف له موضع الامتحان لقدرتها على معرفة صفاته، ينبري الموصوف له لاختبار صدق تلك الصفات وصحّتها انطلاقا ممّا خبره في الواقع وما ترسّخ بذاكرته من كلمات، خاصّة إذا كان الملفوظ الوصفي ينتمي إلى نصّ واقعي. غير أنّ شدّة التنافس بين الذاكرتيْن ستخفّ، أثناء فعل التّأويل، مع تبلور قناعة لدى الموصوف له بأنّه أقلّ معرفة بالأشياء والكلمات والإستراتيجية الوصفية ولعبة التّناص من الواصف، وبأنّه بصدد تعلّم ملفوظ جديد يجهل عنه الكثير. ومع ذلك، سيجني من هذا التّواصل ذي الخاصيّة التّعليمية، في نظر هامون، نصّاً ومعرفةً ومتعةً.

4 – من نسق المخيال إلى نسق الثّقافة:

ينهض الخطاب الوصفيّ، باعتباره موضوعَ تواصل بين واصف عليم وموصوف له يتوق إلى المعرفة، بوظيفتيْن اثنتيْن هما الوظيفة المحايثة للنّص الّتي تحيل إلى أثر اللاّئحة والوظيفة السياقية الّتي تشير إلى أثر الواقع. ولا ينفصل التّفسير السّيميائي، أو السّيميولوجي كما يسمّيه هامون، للوحدات المعجميّة، إطلاقاً، عن التّفسير التّعليمي الّذي تكمن فائدته في التعرّف إلى واقع يبدو مألوفاً لدينا، كموصوفٍ لهم، لكنّنا، في الحقيقة،لم نستطع، على الأقلّ، أن نعاينه ونشعر به وندركه كما عاينه الواصف وشعر به وأدركه.

ولأنّ رواية «قرّة العين» نصّ واقعي بامتياز، فإنّ تعليمية الوصف تفرض حضورها من خلال رغبة الواصف في اطلاعنا على النّسق الثّقافي الّذي يمدّ المقاطع الوصفيّة بـ«ماء الحياة» ويميّزها، في الآن نفسه، عن المقاطع السّردية النّابعة من التّخييل الّذي يُجسِّد ذهنية الإنسان وتصوّره للعالم، حيث «تتّخذ السلوكات البشريّة المتعارف عليها إطاراً مرجعيّاً لتوليد الأنواع الحكائية وترصد التطوّرات والماجريات الممكنة لحالة ما. ورغم وجود مقولات كونية (التّعاقد والاعتداء والمكافأة والانتقام والتّضحية والواجب...)، وتشابه البنى الأساسية، فإنّ لعبة التّوليفات والاختيارات تتنوّع وتتباين حسب طبيعة الثّقافات والمدارس والأذواق الفرديّة»[1]. وهذا ما يجعل تحليل

---

1 – محمّد الداهي: «سيميائية السرد؛ بحث في الوجود السّيميائيّ المتجانس»، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2009، ص 26.

السّرد قاصراً عن إدراك المعنى ما لم يصاحبه تحليلٌ للوصف؛ إذ ليس المخيال وحده ما يؤسِّس النّص، بل الثّقافة أيضاً؛ فلقد وعى ليفي شتراوس ضرورة أن تسير الدراسة البنيوية للنّسق اللّغوي والدراسة الأنثروبولوجيّة للنّسق الثّقافي جنباً إلى جنب، كما أدرك بروب، قبله، أهميّة أن يُستعان بالمنهج التّاريخي في تحليل الإسنادات الّتي تغافل عن بحث ماهيتها؛ فالحكاية «تخضع لتأثير الواقع التاريخيّ المعاصر، والشّعر الملحميّ للشعوب المجاورة، والأدب أيضاً، والدّين سواء ما تعلّق به من العقائد المسيحيّة أو المعتقدات الشعبية المحليّة»[1].

وبناءً على هذا، تحيل موضوعة الثّورة في رواية «قرّة العين»، وهي موضوعة أثيرة لدى الروائيين الواقعيين، إلى بعديْن اثنيْن؛ بعد كونيّ إنسانيّ يتجلّى، سرديّاً، في ذلك المفهوم العامّ للصراع بين الأصيل والدخيل، وبين المستغِّل والمستغَّل، وبين القاهر والمقهور، وبين الظّالم والمظلوم، والّذي تناوله كتّاب من الشّرق والغرب إلزاماً أو التزاماً في إطار ما عُرِف بالأدب القومي والأدب الثّوري. وبعد ثقافيّ محليّ يتجلّى، وصفيّاً، عبر إحلال الصّراع في بيئة ثقافيّة معيّنة تحتضن رؤية الشّخصية للعالَم الّتي، غالباً ما، تمثّل رؤية الواصف – الكاتب، حيث يعمل الخطاب الوصفي على تشكيل مفهوم علي لكحل للثّورة انطلاقاً من الثّقافة الّتي يصدر عنها في أفعاله وانفعالاته، والّتي تدفعه إلى الثّورة على المحتلّ الفرنسيّ من أجل «كفكفة دموع الأرامل والمغتصَبات، طمأنة الشّباب وإلغاء تجنيدهم بالقوة للدفاع عن جشع المستعمِرين، مواساة اليتامى الّذين تقرّحت عيونهم من البكاء بدموع اختلط ماؤها بدمائهم بعدما فقدوا آباءهم وأمهاتهم بطلقات ناريّة صادرة عن بنادق أو رشاشات مستعمِرين ضيّعت أناملهم هدوءها الإنساني فضغطت على أزندة تتحكّم في ماسورات مجرمة»[2].

ويتمظهر النّسق الثّقافي، الّذي يُعدُّ الذاكرة الوصفية للنّص، عبر جملة من الصّور «الاسميّة، والفعلية، ولكن الظّرفية أيضاً، نظير الفضاء والزمن»[3]، تمنح الرواية فرادة سيميو – ثقافية من حيث طريقةُ تناول موضوعة الثّورة. من ذلك مثلاً:

1- Vladimir Propp : « Morphologie du Conte », Seuil, Paris, 1970, p 106.

2– الرواية، ص 13.

3– غريماس، المرجع السّابق، ص 63، 64.

1 – **الأسماء:** تهدف أسماء العلَم وأسماء الجنس والنّعوت والأحوال إلى تعريف الموصوف له بهوية الموصوف النّفسيّة والاجتماعية والأخلاقية والفكريّة، من قبيل أسماء العلم الآتية: علي، وأحمد، والطيّب، وعبد الرحمان، وجلّول، وبختة، ورقيّة، وسعيدة، وخيرة... واسم الجنس الحاج الّذي يُطلق على من استطاع أن يؤدي فريضة الحجّ أو بلغ من العمر عُتِيّا. واسم الجنس الشّامبيط الّذي يتسمّى به الشّخص الّذي يسيّر الأعمال في الحقول Champêtre، غير أنّ التّرجمة العربية قد زحزحت المفردة الفرنسيّة عن معناها الحقيقي لتريد بها الشّخص الّذي يسهر على الأمن في القرى، وهو ما يقابل المفردة الفرنسيّة Garde Champêtre، وقد عمل الشّامبيط أثناء الاحتلال الفرنسيّ للجزائر وظلّ يحتفظ بمهمته بعد الاستقلال ردحاً من الزّمن.

ومن الأسماء الدّالة على صفات الذّات (علي لكحل) تلك النعوت الّتي يُجملها الواصف في مثل هذا المقطع: «كانت شهرته قد سبقته عند الخاوة (أي الإخوة كما كان السكّان يُسمّون المجاهدين)، ذلك أنّه عُرِف في تكوسة منذ بلوغه سنّ العاشرة بشطارته وذكائه، كما اشتهر في مدينة الضّاية وضواحيها منذ بلوغه الثّامنة عشرة بجسارته ودهائه وقوّة عضلاته المفتولة. كان المطرقة الفولاذية الّتي تدكّ رأس كلّ عربيد طائش يعترض طريقه أو يقذف بالسّوء امرأة شريفة أو يحقر أحد أصدقائه أو أقاربه»[1]. ومن الأحوال قول الواصف: «كان يتقدّم فصيلته حاسر الرأس، مغنياً شادياً، مستقيم القامة أبداً»[2].

وتُسهم أسماء الأشياء، كما هو الشّأن بالنسبة للأشياء الّتي تؤثّث غرفة الحاج أحمد، في إضفاء بعد ثقافيّ على الرّواية حين تعرّف الموصوف له، مثلاً، باللّباس التقليديّ الّذي يشيع ارتداؤه في الأرياف والبوادي، مؤكّدةً، بذلك، على أصالة الذّات وارتباطها الحميم بالتّراث والتقاليد، ونافيةً عنها الانبهار بزخرف الحياة. يقول الراوي –الواصف: «كان عليّ لكحل الّذي استعاد ثقته بنفسه متهيّئا تمام التهيّؤ لخوض طريق الضّاية بعد أن ارتدى قميصاً أبيض من نيلون رقيق فوق صدار مجفّف بينما ستر نصف جسده الآخر سروال صحراوي غليظ أسود، جيوبه الجانبية مزركشة الحواف بخيوط فضيّة، أمّا قدماه فقد أسكنهما نعالاً واسعة منبسطة. لم يكن إلاّ إبهامه

1– الرواية، ص 12.

2– الرواية، ص 15.

الكبير المفلطح مشدوداً إلى حلقة من جلد ليّن»[1]. ومن أسماء الأشياء، كذلك، أسماء الأكلات، مثل: الكسكس، والشربة، والبغرير، وهي أكلات شعبية تختلف تركيبتها وطريقة تحضيرها من مكان إلى آخر.

ويُضاف إلى هذه الصّور الاسمية تلك الأسماء الّتي تنصرف إلى التّعريف ببعض العادات والطّقوس المنتشرة في المجتمعات البدوية خاصّة، من قبيل التّويزة الّتي تعبّر عن التّكافل والتّضامن الاجتماعيَيْن اللّذيْن يبرزان في تطوّع مجموعة من النّاس لبناء مسكن أو حرث أرض أو جني ثمار. والوعدة الّتي تعدّ احتفالاً جماعياً يعكس مظاهر الجود والتّواد والبساطة والعفويّة؛ ففيها يُطعَم الطّعام (الكسكس) وتشيع فنون القول من شعر شعبيّ وغناء بدويّ ويتواصل النّاس عبر البيع والشّراء، وهي، غالباً ما، ترتبط باسم وليّ من الأولياء. وإلى جانب هذا، يومئ الواصف إلى ظاهرة ذبح الأضاحي الّتي يُبتَغى بها الحمد والشكر لله أو استرضاء الأولياء أو جلب المنافع أو درء المصائب؛ فقد ذبح الحاج أحمد ثوره قرباناً لسيدي عابد ليَرفعَ عن ابنه علي لكحل طيش الصّبا وشقاوته.

وتقوم هذه الأسماء بموضعة الرؤية الثّورية في إطار القيم الثقافيّة الّتي توحي بها أسماء العلَم وأسماء الجنس وأسماء الأشياء وأسماء العادات والطّقوس والنّعوت والأحوال، وهي قيم الطّيبة والاستقامة والصّبر والحزم والحكمة والدّهاء والجراءة والأنفة والشّرف وعزّة النفس والتّآزر والتّكاتف والكرم والتّواضع والعفوية الّتي يعمل الدين على صياغة بعضها كما تعمل الأعراف والمعتقدات على صياغة بعضها الآخر.

2 – **الأفعال:** تكتسي الأفعال أهميّة كبيرة في التّركيب السردي من حيث دلالتُها على تدفُّق الأحداث وتحوّلها المستمرّ. لكنّ أهميتها تتبدّى، أيضاً، في ترجمة مشاعر الشّخصية وخواطرها ومُدرَكاتها ورؤيتها للعالَم؛ فهي أفعال سرديّة حين تسجل حركة الشّخصية ونشاطها أثناء السيرورة الحكائيّة، وهي أفعال وصفية حين تحيل إلى طبيعة الشّخصية وطبعها وحين تثبت أو تنفي الانسجام والتّوافق بين وظائفها وكينونتها القيمية. ومثال ذلك، في النّص الروائي، الفعل الكلامي الّذي يبيّن فيه علي

1 – الرواية، ص 31.

لكحل، في حديثه مع الطيّب الّذي سيصبح ألدّ خصومه حين تطبّق السّلطة السياسية قانون الثّورة الزراعية، أسلوب التّعامل مع الناس، بشكل يُفصِح عن حقيقة شخصيّته الّتي تتّصف بالتّسامح والمداراة والتّؤدة والكياسة والحيطة، وهي سمات وميزات تؤهّله لزعامة بني وطنه في إصلاح أرض بوزاهر، كما أهّلته قوّته وشجاعته وجراءته، بالأمس، لحمل السّلاح. ولا يخفى ما لهذه الكينونة القيميّة من دلالة ثقافية تعبّر عن موقف الذّات من الآخر انطلاقاً ممّا اكتسبته، في مجتمعها، من أخلاق وآداب وسلوك.

يُخاطب علي لكحل الطيّب قائلاً: «بالإضافة إلى الحذر خلال علاقاتك بالنّساء، عليك أن تكون لبقاً في الحديث، متسامحاً مع النّاس، ضابطاً لأعصابك وحركاتك ولسانك لحظة الغضب. أريد ألاّ ينفرط عقد جأشك في أيّة لحظة، مهما كان الأمر صعباً ومغضباً، مثيراً للأعصاب. الحقيقة أنّ النّاس الضعفاء هم الّذين ينقادون وراء غضبهم؛ فيرتكبون الحماقات الّتي لا تُحمد عُقباها أحياناً. ثمّ، لا تنس أن تلبس لباساً نظيفاً؛ فالثّوب النّظيف يُكسِب الاحترام في أغلب الأحيان. أمّا الكلمة الطيّبة الملفوظة في محلّها، فإنّها تأخذ وزنها من الذّهب في الحين، كما أنّ الحركة اللاّئقة تُقلَّد حالاً. إذا لم يكن في مقدورك شراء ملابس جديدة، اغسل ملابسك القديمة وإذا لم تعثر على العبارة اللاّئقة فالزم الصمت، وإن أتيت حركة، فليس لكيْ تندم عليها في المستقبل، أمّا إن أنهى إليك أحد بشيء وقح فتظاهر بالصّمم»[1].

3 – **الفضاء:** يعدّ الفضاء نسقاً ثقافياً يكتنز رموزاً وإيحاءاتٍ تشي بموقف الشّخصية من المكان سواء كان جغرافياً أو تاريخياً أو اجتماعياً أو فردياً أو عامّاً أو خاصّاً أو مفتوحاً أو مغلقاً...؛ فهو مكان طوبوغرافي يتميّز بتخوم وأشكال وأبعاد وأحجام وألوان محدّدة؛ إنّه مكان وليس فضاء لأنّه يفتقر إلى السّردية؛ أي إلى حضور الشّخصية. وهو مكان معرَّف بأسماء توهم بالواقع (ما يسمّيه بارت مُشاكَلة الحقيقة). وهو فضاء وظيفي (أو أفعالي كما يدعوه بارت) يحتضن أعمال الشّخصية مثل فعل الثّورة أو الجهاد (الجبل)، وفعل التّواصل مع الأخلاّء (مدينة الضّاية)، وفعليْ الصّلاة والقراءة (غرفة الحاج أحمد)، وفعليْ الإصلاح والذّود (أرض بوزاهر). وهو، أخيراً،

1– الرواية، ص 90، 91.

فضاء رمزيّ تودِعُه الشّخصية تفسيرها للأشياء ورؤيتها للكون؛ فنظرة علي لكحل إلى أرض بوزاهر هي نظرة إلى ما توحي به الأرض من خصب ونماء وحياة وطمأنينة وسعادة وانتماء، ومن ثمّ، فإنّ إصلاحَها ممّا لحق بها من ضرر ونسيان سبَبُهما الطّبيعة والإنسان والموتَ دونها كيْ لا تطالها يد التّأميم دليل على الرابطة القويّة الّتي تربط بين أرض بوزاهر المختزِنة لقيم موضوعية تثير رغبة الذّات وحماستها وبين علي لكحل الحاملِ لقيم ذاتية تتمحور حول إرادة الدّفاع عن الأرض وتملُّكها؛ إرادة تمتزج بالواجب الّذي تفرضه الأرض باعتبارها مكانا رحمياً «يشبه رَحِمَ الأمّ، والّذي يبعث على الدفء والحماية والطّمأنينة في أيّام الطفولة، مثل بيت الطّفولة والقرية، ويظلّ عالقاً في الذّاكرة طول العمر»[1].

4 – **الزّمن**: يطرح الزّمن، هو الآخر، مسألة مُشاكَلة الحقيقة في نصّ واقعي يستثمر تاريخ الجزائر في النّصف الثّاني من القرن العشرين الّذي شهد أعظم ثورة في العالم وما أعقبها من استقلال وتحدّيات، حيث يوظّف الروائي زمناً تاريخياً يمتدّ من الفاتح من نوفمبر سنة 1954، وهو تاريخ انطلاق الثّورة، إلى زمن تطبيق قانون الثّورة الزراعية حوالي سنة 1971 من خلال سرد قصّة شخصيّة ثورية تأبى الاستجابة لقرار تسليم أرضها للسلطات العمومية بعدما أفنت ستّ سنوات من شبابها وصحتها في إصلاحها بمعيّة صغار الفلاحين والرعاة؛ فتفضّل الموت على أن تطأ أقدام الطيّب، الّذي أضحى رئيساً للجنة الثّورة الزراعية، ترابها وتدنّس جمالها. ويعمل الروائي – الراوي – الواصف على إعادة صياغة الزّمن التّاريخي في خطاب روائيّ يُؤلِّف بين جهاد علي لكحل زمن الحرب التّحريرية، الّتي تستمرّ سبع سنوات، ومرحلة عودته إلى قريته تكوسة مع بدايات الاستقلال سنة 1962 إلى أن يلقى حتفه.

---

1 – شاكر النّابلسي: «جماليات المكان في الرواية العربية»، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط.1، 1994، ص 16.

خلاصة

يمكن أن نصوغ، في ضوء هذه المقاربة السّيميائية لرواية «قرّة العين» للكاتب جيلالي خـلاّص الّتي استأنست بجهود فيليب هامون في خطابية الوصف، جملة من الوظائف الّتي يقوم بها الواصف أثناء السّيرورة الوصفية بالموازاة مع ما ينهض به صنوه الراوي من وظائف وهو يشيّد كوْنَه السّردي. وهذه الوظائف هي:

1– **الوظيفة الوصفية:** وهي، كالوظيفة السّردية المتعلّقة بالراوي، لا فكاك للواصف منها؛ فهي قدَره المسطَّر سلفاً والّذي يمنحه حقّ الوجود في عالم النّص المتخيَّل أسلوباً وصوتاً وفكراً.

2– **الوظيفة المعرفية:** تفترض هذه الوظيفة تحقُّق كفاءة معرفية لدى الواصف (معرفة بالأشياء والكلمات والإستراتيجية الوصفية والنّصوص) حتّى يستطيع اختبار ذاكرة الموصوف له، ومن ثمّ منافسته والتّفوّق عليه عبر مخاطبة إدراكه الّذي يبقى عاجزاً عن الإلمام بالواقع الموصوف ومدلولاته وإيحاءاته.

3– **الوظيفة التّعليمية:** لا يخلو أيّ خطاب وصفيّ من هذه الوظيفة الّتي يتطلّبها التّعريف بالموصوف (شخصيات، وأشياء، وأماكن، وأزمنة...)، حيث يتقاطع الفعل المعرفي مع الفعل التّعليمي الّذي يهدف إلى إمداد الموصوف له بكلمات تحيل، غالباً، إلى الخصوصية الثقافيّة الّتي يتمتّع بها النّص.

4– **الوظيفة الثّقافية:** يعدّ الوصف لغة تؤسّس لوجهة نظر جماعة ثقافيّة ما تجد تعبيراً لها في المعتقدات الدينية الصّحيحة منها والخاطئة والعادات والتّقاليد والأعراف والشّعائر والطقوس والقوانين والآداب والأخلاق والمبادئ والقيم الّتي ترفد أيديولوجيّة الكاتب أو الراوي أو هما معاً، ذلك أنّ منشأ أيّ أيديولوجية سياسية

أو رؤية للعالَم هو ثقافة المجتمع الّتي تعتبر بمثابة الرّقيب والحَكَم والموجّه لفكر الجماعة وشعورها وطموحها؛ فالرؤية الثّورية الّتي تميّز بها علي لكحل تنبع من ثقافةٍ ترفض الظلم مهما كان مصدره وصِنفه. ومن ثمّ، فإنّ الوصف يميل إلى التّجسيد والتّخصيص والتّفريد، عكس السرد الّذي ينزع نحو التّجريد والتعميم والكونية.

5- **الوظيفة النّفسية :** هي شكل من أشكال الإقرار بحالة وجدانية تعتور الواصف؛ فيعمل على تحويلها إلى الموصوف له ليحمله على الاقتناع بطبيعة الموصوف (جمال أو قبح، غنى أو خصاصة، سعادة أو شقاء...). إنّ هذه الوظيفة تقابل الوظيفة الإشهادية الّتي يصبو الراوي، من خلالها، إلى حمل المروي له على الاعتقاد بصحّة ما يسرده من أحداث وأعمال.

«الملكة» لأمين الزّاوي

حين ينفتح السّرد على الهامش

كعادته، يقترح أمين الزّاوي على المتلقّي نصاً منفتحاً على القراءة والتّأويل؛ نصّاً يحفّزه على الانخراط في عمليّة إنتاج المعنى الّذي لا يكون جاهزاً أو لامتناهياً أو اعتباطياً؛ إنّه معنى مُبَنْيَنٌ تُشكِّله القراءة بوصفها نشاطاً تفاعلياً مع النّص وليس نشاطاً استهلاكياً تُسقَط فيه الأفكار والمشاعر والطّموحات. غير أنّ انفتاح القراءة على المعنى أو انفتاح المعنى على القراءة لا ينبغي أن يشي بأنّ النّص أو نصيّة النّص هي لعبٌ بالكلمات، كما يرى جاك دريدا، ترجئ المعنى وتتيح للمتلقّي إمكانات تأويله تأويلاً مضاعفاً لا حدود له؛ تأويلاً يتحرّر من النّقد والاستيضاح، ذلك أنّ «النّصية ليست سوى صياغة راديكالية لاتّجاه تقليديّ مفاده (دَعْه يعمل) ساد في ذلك النّوع من النّقد الأدبي الّذي أراد – قبل كلّ شيء آخر – أن يكون حرّاً في فعل ما يريده وقول ما يريده، دون أن يخضع للحساب أو يُطلَب منه تبرير ما يقوله ويفعله»[1]. ومن ثمّ، فإنّ إنتاج المعنى رهينٌ بتضافر عناصر ثلاثة رئيسة، هي: قصديّة الكاتب، ونصيّة النّص، ووعي القارئ؛ فلا نوايا الكاتب وحدها ما يعيّن المعنى، ولا الأسلوب مفرداً ما ينتجه، ولا استجابة القارئ تستأثر بتحقيقه.

على هذا الأساس، يجب أن ننظر إلى نصيّة رواية «الملكة» باعتبارها إستراتيجيّة يندمج فيها كلٌّ من المبدع الصّريح والمبدع الضّمني اللّذيْن يشتركان في صوْغ المعنى؛ الأوّل إنشاءً، والثّاني تأويلاً، بحيث لا يكتفي المبدع الضّمني بممارسة القراءة الخطيّة لتلك النّصية، بل يضطلع بالقراءة العميقة كذلك؛ فإدراك المعنى، كما يرى رولان بارت، لا يتوقّف عند قراءة الكلمات، بل يتجاوزها إلى قراءة المستويات. إنّ انفتاح النّص أو الإستراتيجية النّصية على القراءة والتّأويل هو انفتاح على المعنى، أو إن شئنا، المعنى المحتمَل الّذي يتكوّن عبر مساريْن اثنيْن؛ مسار أفقيّ صريح يتمظهر عبر الخطاب السّردي، ومسار عموديّ مُضمَر يمثُل في الخطاب الثّقافي.

1- جون إليس: «ضدّ التّفكيك»، ترجمة وتقديم: حسام نايل، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط. 1، 2012، ص 173.

1 – الخطاب السّردي:

نروم بالخطاب السّردي جملة الأعمال؛ أي الأفعال والأقوال، الّتي تصدر عن الشّخصيات، وأسلوب تقديمها للمتلقّي؛ فالخطاب، كما نفهمه، ليس تركيباً سردياً ينهض على الصّراع فحسب، بل هو طريقة في سرد المحتوى الحكائي أيضاً. ولا شكّ أنّ انفتاح رواية «الملكة» على القراءة والتّأويل، ومن ثمّ على المعنى، يوازيه انفتاح السّرد على الحكاية؛ إذ لو أراد المبدع الصّريح لنصّه أن يتّسم بالانكفاء على المعنى الواحد والمنجَز سلفاً، لانصرف إلى احتكار السّرد بوضعه على لسان الغائب، ولاكتفى الرّاوي الشّاهد و/أو العليم بقصّ أثر شخصية واحدة هي سكورا أو يونس الشينوي، ولجعَل الشّخصيات الأخرى كائنات ورقية هامشية تُنْجِزُ وظيفة عابرة. لقد شاء الكاتب أن تكون «الملكة» منفتحة على «الأمير» و«الأمير» منفتحاً على «الملكة» بأن يسرد كلّ واحدٍ منهما حكايته للآخر بلا وجل ولا مواربة: «الغريب يعرف كيف يحكي لأنّه غريب، وأنا أيضاً أحكي وأعرف كيف أحكي، دون خوف أو تردّد أو بهتان، لأنّني أحكي للغريب، أحكي له حكايتنا هذه فاسمعوها. هذه حكايتنا، أنا ساكو أو سكورا ويو تزو صن الشينوي، أو يونس كما يسمّيه أهل الحيّ وساكنة مدينة الجزائر من معارفنا»[1].

ويقتضي انفتاح السّرد على الحكاية أن يأتيَ القصّ بالضّمير الأوّل؛ أي على لسان المتكلِّم، حيث تتناوب الشّخصيتان الرّئيستان على سرد حكايتيْهما، مع هيمنة صوت سكورا على نصف الفصول السرديّة تقريباً (عشرة فصول من مجموع اثنيْن وعشرين فصلاً) وتواتر صوت يونس الشينوي في فصول أخرى (سبعة فصول)، بينما يشتركان، معاً، في سرد فصليْن اثنيْن، هما الفصل التّاسع والفصل الحادي عشر، وهو سرد آنيّ للعلاقة الّتي بدأت تتشكّل بينهما حديثاً. ومن ثمّ، نلفي مستوييْن حكائييْن مُتضمَّنيْن في نصّ الرّواية؛ المستوى الحكائي الأوّل وهو الّذي يسرد أحداثاً تدوم سبعة أشهر، وهو زمن يمثّل الحياة الجديدة الّتي تجمع بين سكورا ويونس الشينوي، والمستوى الحكائي الثّاني وهو الّذي يسرد أحداثاً، تقصر حيناً وتطول حيناً آخر، تخصّ حياة

1 – أمين الزّاوي : «الملكة؛ الفاتنة تقبّل التنّين على فمه»، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2015، ص 9.

الشّخصيتيْن كلّ على حدة، بحيث قد يتداخل زمنهما مع زمن المستوى الحكائيّ الأوّل وقد لا يتداخل معهما؛ بمعنى إنّ بعضاً من ماضي سكورا وماضي يونس الشينوي يمتدّ ليبلغ حاضر العلاقة بينهما، في حين يظلّ بعضه الآخر منقطعاً عنه.

غير أنّ الاتّصال بين المستوى الأوّل، الّذي يمثّل الحاضر، والمستوى الثّاني، الّذي يمثّل اللّواحق، والانفصال بينهما يبرّرهما الاستباق في قول سكورا بوصفها شخصيةً – راوٍ: «سنون مرّت، اكتملت الحكاية أو كادت، حكاية الغريب تبدأ، لا تنتهي أبداً. لذا، قرّرت أن أحكيَ لكم من قصّة الغريب الّذي دقّ قلبي دون أن ينسى أو يتنازل عن غرابته الّتي تثير سخط الكثيرين من حولي، غضبهم منّي، خصامهم معي: أمّي وأبي، والجارة الّتي تحلم أن تحجّ العام القادم، حلم يراودها منذ توقّف الدّم عنها وهجم عليها ليل اليأس الأنثوي، وبائع النّعناع الّذي لا رائحة فيه، وتلاميذ المدرسة الّتي تقابل شقّتنا.. حتّى السيّد قاسي الّذي أحببته حدّ العشق، غضب السيّد قاسي من غيرته، والسيّد قاسي هذا هو والد زوجي الأوّل. أنتظر عودة يو تزو صن، وأستعيد شريط سنواتنا القادمة أو الماضية، لست أدري؟»[1]. إنّ سكورا، في هذا المقطع السّردي، تستثمر الضّمير الأوّل لتُهيّئ المرويّ له، الغائب عن المرويّ، لاستقبال تفاصيل حكايتها، الّتي لا تنتهي بحملها من غريبٍ في شهرها السّابع، من خلال الإلماح إلى ما سيحدث مستقبلاً والّذي حدث فعلاً، باستثناء ما سيحدث لها بعد الوضع الّذي يقف السّرد دونه؛ فالواقعة سابقةٌ في الخطاب، ولاحقةٌ في الحكاية، ذلك أنّ «المحكيّ بالضّمير الأوّل مُهَيَّأٌ أكثر من غيره للاستباق، من حيث إنّ طبيعته الارتجاعيّة المعلَنة تسمح للرّاوي بتلميحات مستقبليّة، وخاصّة تلك الّتي تتعلّق بوضعيته الحاضرة والّتي تمثّل جزءاً من دوره»[2].

1-1- المستوى الحكائي الأوّل:

يمثّل حدثُ مقتل سون با سن تحفيزاً جمالياً لتكوُّن المستوى الحكائي الأوّل الّذي يعتبر نواة الرواية وحاضرها؛ فهو يُحَيِّنُ الوجود السّردي للعلاقة بين سكورا ويونس الشينوي من خلال لقائهما بجناح حفظ الجثث بالمستشفى، حيث تعمل سكورا، حين

1- الرّواية، ص 8.

2- Gérard Genette : «Figures III», Seuil, Paris, 1972, p 106.

يذهب يونس الشينوي للتّعرف إلى جثة صديقه هناك. ولكنّ هذا الحدث ليس واقعة عَرَضية تؤسّس لحكاية هاتيْن الشّخصيتيْن فحسب، بل هو واقعة مستديمة تولّد ثلاث حكايات أخرى عبر أسلوب التّضمين الّذي يجعل المستوى الحكائي الأوّل محكياً إطاراً تنضوي إليه محكيّات فرعية قد تستقلّ، هي الأخرى، بأحداثها وأعمال شخصياتها عن أحداث المحكيّ الإطار وأعمال شخصياته وقد تتقاطع معها.

حكاية حفيظة:

ليس لهذه الشّخصية حضوراً آني في أحداث المحكيّ الإطار سوى أنّها تُعرِب عن وجودها كشخصيّة آل بها الوضع الاجتماعي إلى العمل كمنظّفة بمخفر الشّرطة في دالي إبراهيم، حيث تروي ليونس الشينوي، الّذي يحضر إلى المخفر استجابة لمذكّرة الاستدعاء من أجل التّحقيق معه بشأن مقتل صديقه، حكايتها الحزينة الّتي تبدأ باختطافها وسبْيها واغتصابها من قِبَلِ الإرهابيّين، فحمْلها ووضْعها وذبْح وليدها ورمْي جثته في النّار، ثمّ فرارها من الجبل ورفضها العودة إلى بيت أهلها ولجوئها إلى المخفر للعمل والمبيت ومعرفة مصير ابنها من أستاذ الفيزياء الّذي شارك في اختطافها واستفاد من قانون المصالحة الوطنية: «بصقت في وجهه، وكفرت بميثاق السّلم والمصالحة، ودخلت في حالة هستيرية وجدت نفسي بعدها في مستشفى فرانتز فانون أدور حول نافورة ماء، أنتظر اكتمال دائرة القمر في السّماء. قضيت هناك سبعة أشهر، بعدها عدت لأُوظَّف سكرتيرة وعاملة تنظيف، ولأكون – أيضاً – أذناً على الأحاديث والمكالمات الهاتفيّة لروّاد قاعة الانتظار، اتّخذت من غرفة الصّابون الصّغيرة على سطح المخفر مبيتاً لي»[1]. وتمثّل حكاية حفيظة، الّتي تستغرق خطابياً ستّ صفحات يتقاطع فيها قصّ الماضي وقصّ الحاضر، لاحقة سرديّة داخلية غير مُتضمَّنة في المحكيّ الإطار، على الرّغم من أنّ مداها مُتضمَّنٌ فيه، لأنّ أحداثها تختلف عن أحداث المستوى الحكائي الأوّل؛ إذ تنحصر وظيفتها في تعريف المرويّ له، وهو يونس الشينوي، بماضي هذه الشّخصية الّذي يحيله، كمرويٍّ له حاضر في المرويّ، إلى فترة تاريخيّة عصيبة عرفتها الجزائر في تسعينيات القرن العشرين، وهي فترة الإرهاب.

1- الرّواية، ص 62.

حكاية فتحي:

يبدو أنّ الإرهاب، بوصفه حدثاً قد مرّت عليه سنوات طويلة كما تومئ حفيظة أثناء سرد حكايتها ليونس الشينوي، قد ملأ على شخصيات المحكيّات الفرعية حاضرهم واستبدّ بذاكرتهم، حيث يضطلع فتحي الضّابط الرّئيس، الّذي يحقّق في مقتل سون با سن، هو الآخر، بسرد حكايته المأساوية ليونس الشينوي؛ حكاية بطلها «الإرهاب الّذي أتى على كثير من أفراد عائلته: (اغتيلوا للاشيء، إلاّ لأنّهم كانوا أقاربَ أحدِ أعوان الطّاغوت، يقصدونني أنا الّذي أعمل شرطيّاً، وزوجتي أصيبت جرّاء ذلك بانهيار عصبي، وهي لا تزال حتّى الآن نزيلة مصحّة فرانتز فانون للأمراض النّفسية والعصبية بالبليدة، وابنتي البالغة من العمر تسع عشرة سنة حاولت الانتحار ثلاث مرّات متتالية)»[1]. إنّ حكاية فتحي، هي الأخرى، لاحقة سرديّة داخلية غير مُتضمَّنة في المحكيّ الإطار، تستدعي ماضٍ أليماً ومُفْجِعاً عاشته الشّخصية في حاضر لا يقلّ ألماً وفجْعاً بطله العنف الّذي يودي بصديق يونس الشينوي، وكأنّ الحكاية تعيد نفسها، والبطل يستنسخ ذاته، بينما الضّحية ليست هي نفسها؛ فهي الأنا بالأمس، والآخر اليوم.

حكاية عبد الرّحمن:

إنّ الآخر لا يتلقّى الموت فحسب، بل يتلقّى حكاية الموت أيضاً، ذلك أنّه يتعرّض للقتل في المرّة الأولى، ويستقبل أخبار الموت من أفواه الرّواة المرّة تلو الأخرى؛ فحديث الإرهاب لا ينتهي بانتهاء حكايتيْ حفيظة وفتحي، بل إنّه يتجدّد مع حكاية عبد الرّحمن الّتي تنحو، مثل الحكايتيْن السّابقتيْن، نحو الابتعاد عن محتوى المحكيّ الإطار؛ فهي تستحضر ماضي الشّخصية الّتي تفقد رجلها أثناء الحرب على الإرهاب ويحزّ في نفسها أن يُمنَح الإرهابيّون العفو والمال. ولكن، إذا كان الحدث الجوهري الّذي يؤسّس المحكيّ الإطار والمحكيّات الفرعية الثلاثة هو الموت، فإنّ سرد المحكيّات جميعها يمنح الحياة للرّاوي والمرويّ له، من خلال رغبة الأنا في رواية حكايتها، وتأدُّب الآخر في تلقُّفها، حيث لا حضور للواجب من جانب الأوّل، ولا الفضول من جانب الثّاني. وهكذا، يسهم الأدب والرّغبة في وجود الشّخصيات،

1- الرّواية، ص 74.

ومن ثمّ، في وجود حكاياتها؛ إذ لو اجتمع إلزام الرّاوي على السّرد وحب الاطّلاع من المرويّ له، لما انفتح السّرد على الشّخصيات وأصواتها ورؤاها للعالَم[1].

تشترك شخصيات الحكايات الثلاث، إذاً، في أنّها تروم إثبات وجودها في الحاضر من خلال فعل السّرد؛ فهي تريد أن تقول للمرويّ له «أنا هنا الآن»[2]. إنهّا تحاول أن تُشعِره بوجودها، حتّى وإن كانت حكاياتها مجرّد لواحق سرديّة مُفارِقة للمحكيّ الإطار. إلاّ أنّ الكاتب، الّذي يتردّد صوته بين الفينة والأخرى، يشاء ألاّ يكون وجود تلك الشّخصيات طارئاً لا يتجاوز مدى الحكايات الّتي ترويها، إنّما يفضّل أن يستمرّ ذلك الوجود ليلتحق بمدى المحكيّ الإطار أو المستوى الحكائي الأوّل من غير أن يتداخل الزّمنان؛ زمن اللّواحق وزمن الحاضر. ومن ثمّ، يواصل فتحي حضوره حين يدأب، بعد النّهوض بعملية التّحقيق في ظروف مقتل صديق يونس الشينوي وتعذُّر الوصول إلى فكّ خيوط الجريمة واكتشاف المجرم، على إخفاء جثة القتيل الّتي مرّ على وجودها بجناح حفظ الجثث بمعهد باستور الزّمن القانوني تلافياً لخوض الخائضين من رجال الإعلام مع دنُوّ موعد زيارة الرّئيس الصيني للجزائر؛ فيعهد إلى عبد الرّحمن بهذه المهمّة الّتي تقضّ مضجعه، خاصّة بعد رفض البلديّات كلّها دفنه بدعوى أنّ الصّيني بدون دين. ولا يتخلّف عبد الرّحمن، من جهته، عن الاستجابة لطلب فتحي، حيث يهتدي إلى حلٍّ بسيطٍ ونهائيٍّ لهذه المعضلة بأنّ يتمّ دفن القتيل ببلدية بني فرطاس في أقصى الحدود الغربيّة، أين يقطن ابن عمّه وأخوه من الرّضاعة زهير أورابح.

1- تقوم حكايات ألف ليلة وليلة، في نظر تزفيتان تودوروف، على ثنائية الإلزام والفضول؛ فبينما يُثمِر الإلزام، ومن ثمّ الاضطلاع بالسّرد والثّرثرة، الفوزَ بالحياة، قد يفضي الفضول، ومن ثمّ الرّغبة في الاستماع إلى الحكاية، إلى الحياة والموت معاً. غير أنّ منطق السّرد، في اللّيالي، النّاهض على الانفتاح على الشّخصيات والأصوات، عبر التّضمين، يخدم صوتاً مركزيّاً هو صوت شهرزاد الّتي تروي الحكايات للإفلات من الموت الّذي يتربّص بها؛ إذ يكاد صوتها المُتضمِّن للأصوات الأخرى يجترّ حكاية واحدة، هي حكاية كيْد النّساء. للإطلاع على ثنائية الإلزام والفضول، يُنظَر:

- Tzvetan Todorov : «Poétique de la prose», Seuil, Paris, 1971, p 86.

2- يعتقد تودوروف أنّ ظهور شخصية جديدة، في المحكيّ، يسمح بانبثاق حكاية أخرى، ممّا يجعل تلك الشّخصية تُعرِب عن حضورها، في الزّمن والمكان، كذاتٍ ساردةٍ وذاتٍ موضوع السّرد؛ فهي ذات التّلفّظ وذات الملفوظ في آنٍ واحدٍ، كما تعبّر عنه المُشيرات (أنا، وهنا، والآن). يُنظَر:

- Tzvetan Todorov, op. cit, p 82.
- Tzvetan Todorov : «Littérature et signification», Larousse, Paris, 1967, p 85.

ومن ثمّ، يتحدّد الوجود الآني لعبد الرّحمن في المستوى الحكائي الأوّل من خلال عزمه على دفْن القتيل الصّيني في مقبرة بلدية بني فرطاس بمساعدة زهير رئيس البلدية، حيث يقضي بمسقط رأسه ثمانية أيّام يشرف فيها على عمليّة الدّفن؛ فيشهد طقوسها الّتي تُستهَلّ بتلاوة القرآن الكريم وانتحاب الباكيات والنّادبات وإطْعام الكسكسي وختان الميت وغسْله على الطّريقة الإسلاميّة، وتنتهي بأداء صلاتيْ الظّهر والجنازة والتّضرّع إلى الله بالدّعوات ونصْب الخيام وذبْح الأضاحي وترتيل القرآن الكريم سبعة أيّام وسبع ليالٍ وبناء الضّريح؛ ضريح الحاج الشينوي الّذي أصبحت قرية بني فرطاس تتسمّى باسمه. وهو ما يوحي بأنّ سرد الرّاوي الشّاهد لحدث دفْن سون با سن قد بعث الحياة في هذه الشّخصية؛ فإذا كانت الرّغبة في السّرد تعني الرّغبة في الحياة، فإنّ سرد حكاية الغائب يعني إحياءَه من جديد، بل إنّ إحياءه يتمّ مرّات عديدة من خلال الحكايات الّتي ينسجها النّاس حول هذه الشّخصية الغريبة في حياتها وموتها وبعد موتها: «ويُقال إنّ جنازته كانت غفيرة لم تشهد مثلها البلاد في العدد والحال، جنازة أكبر وأعظم من جنازة الرّئيس هواري بومدين وجمال عبد النّاصر، وإنّ زوْجاً من الملائكة سحبوا إزاراً كبيراً امتدّ على مدى البصر غطّى الشّمس الحادّة ساعة مراسيم الدّفن، وأنّ أسراباً كثيرة من العصافير كانت تطير حول المعزِّين حتّى تكون أجنحتها لهم مراوح للتّهوية، بعد أن شعر البعض بنوع من الاختناق نظراً لحرارة ذلك اليوم، مع أنّه كان يوماً ربيعياً، وتلك علامة السّاعة»[1].

ويتيح استمرار الوجود الآني لعبد الرّحمن في المستوى الحكائي الأوّل العودة إلى استكمال الحكاية الّتي كانت الشّخصية قد روت جزءاً منها ليونس الشينوي، ذلك الجزء الّذي يتعلّق بحدث الإرهاب، عبر تضمين اللّواحق السرديّة؛ فتارةً، يقصّ على حفيظة، المرويّ له الحاضر، حدث رفضه أداءَ الخدمة الوطنية وهروبه إلى مدينة الجزائر سنة 1974، وتارةً، يقصّ على المرويّ له الغائب بعضاً من حياة ابن عمّه وأخيه من الرّضاعة الّذي كان زميلاً له في المدرسة، وملْمحاً من سيرة إمام قرية بني فرطاس الّذي كان مناضلاً في الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ المحلَّة، وشيئاً من حكاية عمّه محمّد الّذي أسقط طائرة عسكرية ببندقية صيْد أثناء الثّورة على الاحتلال الفرنسيّ، وجزءاً من طفولته في القرية الّتي شهدت حكاية أمّه مع خالع الأضراس وطقوس

1- الرّواية، ص 185.

صلاة الاستسقاء أو صلاة العجل أو صلاة جبل زندل. كما يستمرّ حضور فتحي في المحكيّ الإطار، فضلاً عن وجوده في حدث إخفاء جثة الصّيني أو دفْنه، بتحقيقه في حادث السيّارة الّذي تسبّب فيه مالك ابن سكورا من طليقها. أمّا استمرار وجود حفيظة في هذا المحكيّ فهو من أجل أن تُفصِح لعبد الرّحمن عن قيامها بالبحث عن طفلها الّذي تعتقد بأنّه لم يُذبَح ولم يُلقَ في النّار وتأمل في العثور عليه يوماً ما.

إنّ حكايات حفيظة وفتحي وعبد الرّحمن، سواء أكانت أحداثها لاحقة أم آنية، والحكايات المضمَرة الّتي نستشفّها من حضور أسماء شخصيّات أخرى، بحيث نفترض، كمرويّين لهم غائبين عن المرويّ، إمكانَ أن تنهض هي نفسها أو الرّاوي الشّاهد أو الرّاوي العليم أو الرّاوي المشارك (أي الشّخصية الّتي تضطلع برواية حكاية شخصية أخرى تُقاسمها الوجود النّصي) بسردها، وقد ألمحت سكورا، فعلاً، إلى بعض أفعالها وأهوائها وميولها، نحو ليندا الحوّاس الّتي تشتغل بسفارة فنزويلا بالجزائر، وفريدة الّتي تملك مطعماً بوسط مدينة الجزائر، ورابح الّذي يعمل نادلاً بالمطعم، وعبد الرّحمن الّذي يُشرِف على مكتبة «العالَم الثالث»، ونور الدّين الّذي يعمل بوّاباً بالمستشفى، وإيدير آيت مسعودان المهندس المعماري والمناضل في الحركة الثّقافية البربرية الّذي يعمل مع يونس الشينوي. إنّ تلك الحكايات جميعها محكيّات قائمة بذاتها؛ فهي لا تتداخل مع المستوى الحكائي الأوّل أو المحكيّ الإطار، من حيث إنّ تلك الشّخصيات لا تتورّط في العلاقة بين سكورا ويونس الشينوي إيجاباً أو سلباً، باستثناء ليندا الحوّاس الّتي تساعد سكورا، بطلبٍ منها، في تعلُّم اللّغة الصّينية، وعبد الرّحمن الّذي يراقب الشّخصيتيْن، ربّما، بأمرٍ من فتحي الضّابط الرّئيس. يقول عبد الرّحمن لسكورا: «... وهي الشّركة الّتي يرأسها أو يُشرِف عليها أو يديرها السيّد يونس؛ يونس الشينوي، الّذي زارك خمس مرّات، كانت أوّل مرّة يوم جيء به للتّعرف على جثّة الصّيني الّذي مات في ظروف غامضة، ثمّ المرّات التّالية كانت: يوم الثلاثاء 8 أكتوبر، ويوم الخميس 19 نوفمبر، ويوم الأربعاء 4 ديسمبر، ويوم الأحد 19 يناير.. والتقيْتِ به مرّات كثيرة في مطعم (البوسفور) بوادي حيدرة، والتقيْتِ به أيضاً في مطعم (خيمتنا) بشارع فرعيّ غير بعيد عن مقرّ المحافظة السّامية للأمازيغية..»[1].

1- الرّواية، ص 216.

1 – 2 – المستوى الحكائي الثّاني:

بينما تشكّل حكايات حفيظة وفتحي وعبد الرّحمن، باعتبارها محكيات فرعية تمثّل مستوى حكائياً ثانياً وتقتفي حدث الإرهاب الّذي تتعرّض له الشّخصيات الثّلاث، لواحق سرديّة داخلية غير مُتضمَّنة في المستوى الحكائي الأوّل أو المحكيّ الإطار، تعتبر حكايتا سكورا ويونس الشينوي، بوصفهما محكيّيْن فرعيّيْن يمثّلان مستوى حكائياً ثانياً ويقصّان أحداث حياتيْهما الخاصّتيْن، لواحق سرديّة خارجية. ومن ثمّ، نكون أمام مستوى حكائي أوّل أو محكيّ إطار هو نصّ رواية «الملكة» الّذي يسرد، آنياً، الوشائج القائمة بين سكورا ويونس الشينوي، ومستوييْن حكائييْن اثنيْن يستحضران أحداثاً ماضيةً؛ الأوّل مُتضمَّنٌ في نصّ «الملكة» شكلاً وغير مُتضمَّنٍ فيه محتوى، والثّاني غير مُتضمَّن فيه شكلاً ومحتوى، بحيث يمكن إسقاطه من الرّواية من غير أن تتصدّع بنيتها. لكنّ النّص، حينها، سيبدو هزيلاً على صعيد الإستراتيجية النّصية؛ إذ لو أغفل الكاتب سرد ماضي الشّخصيتيْن، لانتفى عنصر التّأسيس لوجودهما السّردي الآني، ذلك أنّ ارتماء سكورا في حضن يونس الشينوي يعبّر عن الهروب من ماضي الأنا المثقَل بالألفة والقمْع والانكفاء والنّفاق والعجلة والكراهية والتّواكل والعنف والقبح إلى حاضر الآخر المليء بالغرابة والرّغبة والدّهشة والتّسامح والصّبر والحب والعمل والمثاقَفة والجمال، وأنّ توْق يونس الشينوي إلى سكورا يشي بإرادة تطليق ماضي الأنا المتخَم بالقهْر والقمْع والخصاصة والحرمان والارتباط بحاضر الآخر العامِر بالإشْفاق والحريّة واليُسْر والاكتفاء. وعليه، فإنّ سكورا ويونس الشينوي لا يضطلعان سوى بتنوير المرويّ له الحاضر؛ أي هما، حين يخبر أحدهما الآخر بالتّناوب، والغائب؛ أي المبدع الضّمني، بحدث سابق[1]، ولكنّ حكايتيْهما تشكّلان تحفيزاً جمالياً يبرّر به الكاتب إستراتيجيّته النّصية القائمة على وصْل الحاضر بالماضي لتسويغ العلاقة بين الأنا والآخر.

1– يرى جيرار جينيت أنّ اللاّحقة الخارجية لا تتداخل مع المحكيّ الأوّل، ووظيفتها، من ثمّ، لا تعدو أن تكون تعريفاً بحدثٍ مُتقدِّمٍ. يُنظَر:

- Gérard Genette, op. cit, p 91.

حكاية سكورا:

تنقسم حياة سكورا الماضية إلى مرحلتيْن؛ مرحلة ما قبل الزّواج، ومرحلة الزّواج. وتسرد الشّخصية المرحلة الأولى ليونس الشينوي، في حين تسرد المرحلة الثّانية للمرويّ له الغائب؛ فتُضمِّن حكْيَها عن حياتها الأولى أخباراً عنها وعن أبيها وأمّها ومعلّمتها والزّوج الفرنسي؛ إذ يمكن أن تستقلّ كلّ شخصية بحكايتها الخاصّة؛ فسكورا من أصول أمازيغية، وُلِدت ونشأت في أسرة تتكوّن من خمس بنات وأربعة أولاد. وأبوها شريف آيت صالح من مؤسّسي شركة الغاز والكهرباء وله صلات وثيقة بقادة الثّورة الجزائرية ورجل يمتهن السّياسة وأوّل رئيس بلدية يُنتَخب ببئر مراد رايس. وأمّها مولَعة بالجنس، تهتدي إلى الصّلاة والصّيام ولا تفرّط فيهما منذ أن أدركتْ سنّ اليأس. ومعلّمتها فاطمة بن مقران، مدرّسة التّربية الدّينية، تُعنِّفها وتثير الشّكوك حول نسبها بناءً على لون عينيْها الّذي يشبه لون عيون جارهم الفرنسيّ ميشال تيسيي الّذي يُطلَق عليه اسم السي محمود؛ فيتضاعف حزن سكورا أو ساكو، مثلما تناديها إيما زوجته، ويزيد ارتباك أمّها حين تقول لها: «إنّ لجارنا السيّد تيسيي عينيْن تشبهان عينيَّ في لونهما الأخضر، أريده أباً لي»[1]، كما تريد أن تلازم إيما لطيبتها وحنوّها وتحضُّرها.

وبأسلوب المجمَل نفسِه، الّذي يعني «سرداً لعدّة أيّام، وشهور أو سنوات من الوجود في بضع فقرات أو صفحات من دون تفصيل الأفعال أو الأقوال»[2]، تجْمِل سكورا حياتها في بيت الزّوجية الّتي تدوم أكثر من اثنتيْ عشرة سنة في عشرين صفحة هي عدد الفصول الثّاني عشر والثّالث عشر والرّابع عشر، بحيث تفرِد سيرة خاصّة لكلٍّ من زوجها نزيم مُدلَّل أمّه ووالد زوجها السيّد قاسي المنسجم مع نفسه وحماتها طاووس المتسلِّطة، وتصف، من خلال السّرد، ما يُخالِجها في هذه الدّيمومة من مشاعر متضاربة جرّاء علاقاتها مع تلك الشّخصيات، نظير الدّعة والقلق، الارتياح والاستياء، الأمل والألم؛ فهي، مثلاً، تصف للمرويّ له الغائب علاقتها بالسيّد قاسي قائلة: «مع مرور الزّمن، أصبحت أنتظر بفارغ الصّبر خروج حماتي طاووس وزوجي صباحاً كي أخلُوَ بالسيّد قاسي، نشرب الشّاي المنعنع معاً، ومنه أسمع حكايات

1- الرّواية، ص 113.

2- Gérard Genette, op. cit, p 130.

الأسفار البحرية وأسماء المرافئ والمدن وأعالي البحار وسرعة الرّياح وخوف البحر وليْل البحر ونهاره. كان أطلساً، ومكتبة شفويّة مفتوحة على كنوز الدّنيا، وبالقدر الّذي كنت أجد متعة في الاستماع إليه، كان هو الآخر يجد في اندهاشي لحكاياته واستمتاعي بلغته المثيرة متعة لا تضاهيها متعة»[1].

حكاية يونس الشينوي:

يُضمِّن يونس الشينوي حكايته أخباراً عن أبيه الّذي مات غرقاً، وأمّه الّتي كانت على علاقة بصاحب مزرعة الحجل، وابنة عمّه نياؤو الّتي تركته وراحت تتعلّق بابن عمّهما الرّياضي الّذي اكتُشِف أمرُ شذوذه، وصديقه سون با سن ابن صاحب مزرعة الحجل الّذي يشبهه، ومدرّسته الّتي علّمته الموسيقى، وجاره الشّيخ مان فو تونغ الّذي «كان محترماً ومحبوباً من قِبَلِ الجميع، الجميع يناديه بالجدّ مان. أحبّ أكلةٍ إلى قلبه هي الذّرة مشويةً ومقليةً ومسلوقةً، عاش على الذّرة قرناً كاملاً، ولا يزال لا يأكل سواها، ولم يفقد سِنّاً من أسنانه الّتي بدّلها ثلاث مرّات»[2].

2 – الخطاب الثّقافي:

قد يتساءل أحدهم عن الهدف من تفكيك الإستراتيجية النّصية في شقّها السّردي الراكِن إلى أعمال الشّخصيات وتجلّيها الخطابي بهذا الإسهاب، فنجيب بالقول إنّ التّفكيك ضروريّ لمعرفة طبيعة هذه الإستراتيجية بوصفها أسلوباً في الكتابة يختلف من نصّ إلى آخر لدى روائيّ واحد، فضلاً عن الاختلاف القائم في أسلوب الكتابة بين مجموعة من الرّوائيّين وإن اصطفوا لكتاباتهم موضوعة بعينها. لهذا، لا يصبح أمين الزّاوي، ضمن هذه الإستراتيجية، كائناً تاريخياً واجتماعياً ونفسياً له ميول سياسية أو رؤية للعالَم، بل يغدو أسلوباً في الكتابة، كما يقول أمبرطو إيكو، ينخرط هو نفسه في هذه الإستراتيجية، في رأينا، لا كمبدعٍ صريحٍ يُتّفَق على أنّه هو الّذي أنشأ نصّ «الملكة»، بل كصوتٍ سرديّ يشارك الأصواتَ الّتي صنعها بلغته وخياله الوجود النّصي. طبعاً، هذا لا يعني أنّنا لا نعثر على آثارٍ لتلك الكينونة التّاريخية والاجتماعية والنّفسية والنّزوع

1– الرّواية، ص 138، 139.

2– الرّواية، ص 25.

السياسي أو الوعي بالعالَم في ثنايا الإستراتيجية النّصية، بل إنّنا لا نعثر عليها إلاّ وهي في حالة حوار أو صراع، وفاق أو صدام، ائتلاف أو اختلاف، مع كينونات الشّخصيات الورقية ورؤاها للعالَم الّتي لا تمتلك وجوداً سردياً فحسب، إنّما هي تعبيرٌ أو تمثيلٌ للوجود الواقعي أيضاً. ذلك هو معنى أن يتحوّل المبدع الصّريح إلى صوت سرديّ في هذا النّص وفي النّصوص كلّها، حتّى وإن بدا صوته مُهيمِناً حكائياً وسردياً وخطابياً.

إنّ الإستراتيجية النّصية لرواية «الملكة» مثالٌ عن الأسلوب المتعدّد الأصوات الّذي تتنوّع فيه الشّخصيات والتّبئيرات ورؤى العالَم، بحيث إنّنا نرتاب في حضور المبدع الصّريح كصوت سرديّ أصلاً، ذلك أنّنا لا نجد، في الرّواية، بؤرة سرديّة مركزية تحتكر سرد الأخبار والأعمال عبر استعمال الضّمير الثّالث (هو) الدّال على المعرفة المطلقة غير المشكوك في صحّتها، أو تبئيراً داخلياً ثابتاً يقصّ أحداث المستوى الحكائي الأوّل والمستويَيْن الحكائيَيْن الثّانويَيْن، لكنّنا نلفي بؤرة سردية مركزية منفتحة على نفسها وعلى الآخر إلى جانب بؤرٍ سرديّة هامشية تحاول تخطّي عتبة الهامش للاقتراب من المركز.

2 – 1 – مركزيّة الأنا وهامشيّتها:

لأنّ المبدع الصّريح لا يستتر خلف راوٍ عليمٍ بكلّ شيء، أو شخصيّة رئيسة تضطلع بدور البطولة، فإنّ الذّات تضطرب بين المركز والهامش من خلال فعل السّرد؛ فهي مركزٌ حين تنكفئ على حكايتها الخاصّة، وهامشٌ حين تنفتح على حكايات الآخرين الّتي تمثّل جزءاً من حكايتها، ذلك أنّ إسناد صفة «الملكة» إلى سكورا وصفة «الأمير» إلى يونس الشينوي يضفي عليهما سمات الثّبوت والدّوام والبقاء، ومن ثمّ، المركزية الّتي تعكس الهيمنة والتّسلّط؛ فحكاية سكورا وحكاية يونس الشينوي تردان على لسانيْهما، بحيث لا يجوز لشخصيات المحكيّات الفرعيّة سرد حكاياتها؛ فهي في حَوْزَة الملكة والأمير، يتصرّفان فيها بالأسلوب الّذي يرياه لائقاً، ما دامت هوامش يرتبط وجودها بوجود المركز.

وعليه، تستأثر سكورا بالسّرد دون الآخرين وتنوب عنهم في اقتفاء سيرهم، ولكنّها في استئثارها ذاك وإنابتها تلك لا تنسى أن تنفتح على كلام الشّخصيات عبر الأسلبة تارة والتّهجين تارة أخرى والخطاب المباشر تارة ثالثة؛ فتنفتح، حينئذٍ، على

نفسها وعلى عناصر هويّتها وأنماط الوعي الثاوية فيها، ذلك أنّ امتزاج التّبئيرات والأصوات واللّغات والأساليب الهامشية داخل رؤية سردية ولسانية مركزيّة يتيح للذّات التمطّط والتمدّد والانكشاف؛ فيتشتّت تماسكُها ويتزعزع انسجامُها ويتبدّد تجانسُها، ويتشظّى المركز الّذي يبدو، لأوّل وهلة، حصيناً ومَهيباً إلى فسيفساء من الهوامش، ويتحوّل النّسق الثّقافي الجليّ والمهيْمِن إلى هجين من الأنساق الثّقافية الخفيّة والمهيْمَن عليها. إنّ ما يبدو، في العلن، واحداً وعصيّاً لا يعدو أن يكون شتاتاً وذا قابلية للاقتناع أو الانقياد لشتّى أنواع الأهواء والميول والإغراءات والإكراهات، بدءاً بالوعي الثّوري الّذي يرتضي الاعتدال منهجاً والتّسامح أسلوباً كما يمثّله أب سكورا والزّوج الفرنسي، وكذا السيّد قاسي الّذي يقاسمهم المنهج والأسلوب على الرّغم من أنّه لا يشاركهم الوعيَ نفسَه؛ فهو أقرب إلى الوعي الرّومانسي الّذي تؤلّفه الأسفار والكتب، ومروراً بالوعي المحافظ الّذي لا يسلَم من الوقوع في الخطيئة كما تمثّله أمّ سكورا وينصرف إلى التّسلّط كما تمثّله حماتها، والوعي الدّيني الّذي يجنح إلى التّشكيك والتّخوين كما تمثّله معلّمة التّربية الدينية، وانتهاءً بالوعي السّلبي الّذي هو وليد الوعي المحافظ والّذي يستسلم للخيانة والشّذوذ كما يمثّله نزيم.

من أجل ذلك، تلوذ سكورا بالتّبئير الدّاخلي الثّابت لتتحكّم في قصّ تفاصيل حياتها الّتي يتواطأ الجميع في صنعها، لتبدوَ متماسكة أمام المرويٍّ له، الحاضر والغائب معاً، الّذي لم يتوقّع أو لم يألَف رؤية المركز بهذا الشّكل من التّململ والاختلال؛ فتُصادر، عبر مَرْكَزَةِ السّرد، حقّ الأصوات الأخرى في سرد حكاياتها لتحافظ على صورتها السويّة. لقد آثر الكاتب أن يتمّ تشريح المركز المتعالي والمتظاهر بالطُّهر والنّقاء والصّفاء، في إطار الإستراتيجية النّصية المتوخّاة، عبر صوت مركزيّ يضطلع بتعرية الذّات وفضح عوراتها دون «خوف أو تردُّد أو بهتان»، ولكن بـ«تحفُّظ واحتراز وحذر»؛ إذ لا نكاد نسمع صوت الرّجل المتسامح والمهادِن والخائن والمثلي وصوت المرأة الشّبِقة والخائنة والمتسلّطة والعنيفة إلاّ لماماً، وكأنّ الذّات – المركز تروم صوْن نفسها من نفسها الّتي تجتمع فيها تلك الصّفات والشّيَم والأهواء. إنّه ضربٌ من النّفاق يمارسه المركز الّذي يخشى الانفتاح على صوته الدّاخلي وحقيقته القابعة فيه؛ فهو لا يقبل، بوصفه نسقاً ثقافياً ذكورياً متأصّلاً في المجتمع، بوجود الآخر وحقّه في الاختلاف والجهر بالقول، لأنّه يفضحه ويُجَلّي مكامِن الضّعف فيه.

وهنا بالذّات، تكمن المفارقة؛ فالّذي ينهض بتمثيل المركز سرداً ولساناً وصوتاً هو المرأة لا الرّجل. إنّ سكورا، الّتي يُفترَض أنّها تمثّل نسقاً ثقافياً أنثوياً هامشياً شأنها شأن الأنساق الثقافية الهامشية الأخرى مثل نسق المثليّين، تُرسّخ هي نفسها تلك الصّورة النّمطية لثنائية المركز والهامش الّتي ثبّتها الشّعر والحكاية في المخيال العربي[1]؛ تلك الثّنائية الّتي تتأسّس على مقولات ضديّة، نظير الخير / الشّر، والعقل / العاطفة، والذّكاء / الغباء، والفضيلة / الرّذيلة، والعِفّة / الخطيئة،... ذلك أنّ سكورا تجعل المرأة سبب مآسي المركز واضطراباته؛ فهي الّتي تُسهِم في نكوص الرّجل وشذوذه بشهوانيتها وخيانتها وتسلّطها وتخلّفها وعنفها. ومن ثمّ، يقع الكاتب، بدوره، في حبائل المخيال الّذي يعتبر المرأة كائناً ناقصاً وقاصراً وفاتناً وغاوياً وكائداً، من حيث يروم إنصافها على صعيد الكتابة الّتي تستند إلى إستراتيجية نصيّة تبتغي تشريح المركز الّذي يؤرّقه الحديث في السّياسة والدّين والجنس، ذلك الثّالوث المحرَّم الّذي يدأب الزّاوي على تفكيكه في رواياته كلّها.

ويبدو أنّ المخيال الّذي يُكرِّس الصّورة النّمطية للمرأة لا يستوطن ذهن الأنا ولا يتحقّق هنا فقط، بل يمتدّ ليشمل الآخر الموجود هناك أيضاً؛ فالخطيئة «اللّصيقة» بالمرأة تتواتر في أقصى الشّرق؛ هناك في الصّين حيث تتورّط أمّ يونس الشينوي في علاقة حب مشبوهة مع مُربّي الحجل، وإن كان الرّجل هو الّذي يهيم بالمرأة عشقاً ويهمّ بقضاء حاجته منها كما يريد المخيال؛ فالعشق مُحرَّمٌ على النّساء ونيْل البغية محظورٌ عليهنّ؛ فهنّ يكتفين بالإغراء والإغواء: «يجلس بمحاذاتي في الحافلة سون با سن، ابن صاحب مزرعة الحجل، عاشق أميّ، والّذي يُقال إنّه يشبهني كثيراً. الأمر الّذي جعل البعض يعتقد بأنّني لست من صلب أبي، بل إنّني ابن صاحب خمّ الحجل، خرجنا أنا وإيّاه من بيضة واحدة، بيضة بمُحَّيْن، حيث كما تروي الألسن أنّ صاحب المزرعة قد نال وطره من أمّي في الخمّ بين الحجل، ومن هذه العلاقة جئت أنا»[2].

1- يُنظَر:

- عبد الله محمّد الغذامي: «النّقد الثّقافي؛ قراءةٌ في الأنساق الثّقافية العربية»، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 3، 2005.

- مي غصوب، إيما سنكلير ويب: «الرّجولة المتخيَّلة؛ الهويّة الذّكريّة والثّقافة في الشّرق الأوسط الحديث»، دار السّاقي، ط. 1، 2002.

2- الرّواية، ص 31.

وإذا ما أرادت المرأة تجاوُز الإغراء والإغواء إلى ممارسة العشق والجنس، فإنّها لا تحقّق ذلك في إطار علاقة سويّة ومشروعة كالزّواج أو علاقة غير سويّة ومُحَرَّمة مثل الزنا، بل تحقّقه عبر التّحرّش الجنسي بالقاصرين، كما يحدث لمعلّمة الموسيقى مع يونس الشينوي. ولا يتمّ ذلك إلاّ في غفلةٍ من المركز الّذي لا يتسامح مع مثل هذا السّلوك الّذي يُقوِّض بنيانه ويُهدِّد كيانه، مثل ما لا يتسامح مع المثليّين الّذين يعتبرهم أقليّة «فاسدة وشاذّة ومريضة»[1]. ولكنّ المركز، في الآن نفسِه، يضرب صفحاً عن رمي البنات في براميل القمامة بدعوى تنظيم النّسل الّذي «هو واحدٌ من مواد الدّستور ومبادئ الحزب؛ فإذا ما كان للزّوج ولد، فليس من حقّهما إنجاب مولود آخر، وإذا ما رُزِقَت المرأة بطناً بنتاً فلها حظّ ثانٍ أملاً في ذكر، وهو الحظّ الأخير: أكان المولود ذكراً أم أنثى»[2]. إنها النّظرة الدّونية الّتي تجعل الأنثى في المقام الثّاني بعد الذّكر؛ فقد لا ترى نور الحياة إذا رُزِق الزّوج بولدٍ، وقد تُرمى على الرّصيف أملاً في إنجاب ذكرٍ يحافظ على السّلالة ويحفظ تاريخ المركز وأمجاده.

غير أنّ يونس الشينوي، الّذي يضطلع هو الآخر بمَرْكَزَةِ سردِ حكايته، يحاول مُخالَفة الصّورة النّمطية الّتي يصوغها المخيال الشّرقي للمرأة؛ فهي، في نظره، ليست شرّاً مطلقاً، وكائناً قبيحاً (بالمعنى الخُلُقي لا الخِلْقي) تتأفّف منه النّفوس، وإنساناً طيّعاً يكتفي بالاستجابة وردّ الفعل، إنّما هي منبع القوّة والحب والخير والحنان والجمال؛ فابنة عمّه نياؤو تتميّز بالقوّة الّتي يستظلّ بها هو نفسه في كلّ مكان يذهب إليه، وتُبادر إلى التّعلّق بابن عمّهما إلى حدّ الجنون قبل أن يُكتشَف شذوذه الجنسي. ثمّ إنّ القوّة هي الّتي تجعل أمّ يونس الشينوي تشرف على مزرعة الحجل بعد أن «فقد [صاحبها] كثيراً من عقله ومن لغته ومن جسمه»[3]. ولكنّها القوّة، لا الغلظة، الّتي لا تمنعها من إبداء الحزن عليه، كما حزنت، من قبل، على أخته الرّضيعة يوم وضعتها على الرّصيف وتركتها في براميل القمامة، ومن التّفنُّن في الطّبخ وإعداد المائدة وصنع السّجاد.

وعلى الرّغم من أنّ المركز، هناك، يحجر على الحريّات السياسية (نحو اتّهام أحد الحزبيين، الّذي تعلّقت به أمّ يونس الشينوي، بخيانة مبادئ الحزب الشّيوعي والعمالة

1 – الرّواية، ص 105.

2 – الرّواية، ص 126.

3 – الرّواية، ص 35.

للخارج) والدّينية (نظير ممارستها الصّلاةَ لبوذا خفية) ويكبت الرّغبات الجنسية ويحدّد التّوجهات الثقافية (مثل مصادَرة المجلاّت والكتب والأشرطة المرسومة المكتوبة باللّغات الألمانية والفرنسية والإنجليزية واليابانية الّتي كان يأتي بها مربّي الحجل من السّفارات)، إلاّ أنّ يونس الشينوي يُقِرُّ بأنّه قد نشأ، في كنف هذا المركز، على حب أشعار الزّعيم ماو تسي تونغ والرّئيس اليوغسلافي جوزيف بروز تيتو وكره اليابان وأمريكا؛ حب وكره يثبتان في القلب من دون إلزام ولا إكراه من ذلك المركز؛ فهو، مثلاً، يحب باريس ويسكنه هوس اللّغة الفرنسية. ومع ذلك، يعتبر نفسه ابن خمّ الحجل وليس ابن الصّين، وابن الضّاحية وليس ابن المركز، وابن الحريّة وليس ابن العبودية، وابن الفرديّة وليس ابن الاشتراكية. وهو، من ثمّ، مستعدٌّ لارتياد آفاق جديدة وفضاءات بعيدة، حتّى وإن اضطرّ إلى تغيير اسمه من يو تزو صن إلى يونس؛ فتغيير الاسم والمكان كفيلٌ بمنحه الحريّة الّتي ينشدها، والقدرة على تشريح المركز بلا وجل ولا ارتباك وبموضوعية واعتدال أيضاً، وهو تشريح من الخارج وليس من الدّاخل؛ من هناك وليس من هنا ومن منظور الآخر لا الأنا، أو من هناك الّذي يصبح هنا ومن منظور الآخر الّذي يمسي الأنا؛ إذ غالباً ما يكون التّشريح من الدّاخل مزمجراً وقاسياً ومتحيِّزاً، وهو ما بدت عليه مركزيّة السّرد لدى سكورا؛ مركزيّة أشدّ عنفاً من المركزيّة الثّقافية الّتي تُصرِّف شؤون النّاس في السياسة والاقتصاد والاجتماع والمعرفة والفن والإبداع.

2-2- الأنا والآخر بين التّسامح والتّعصب:

تنهض الإستراتيجية النصيّة، في رواية «الملكة»، على المقابَلة بين مركزيْن متباعديْن جغرافياً وثقافياً وحضارياً، ولكنّهما متقاربان من حيث الأهواءُ الّتي تعمُرُ نفس الأنا والآخر؛ فالحب موجود هنا وهناك، والجور قائم هنا وهناك، والخطيئة حاضرة هنا وهناك،... غير أنّ الآخر منسجم مع نفسه ومتصالح مع تاريخه ومطمئنّ لثقافته ومتسامح مع غيره ومنصِف في نقده، فضلاً عن أنّه أكثر انفتاحاً على الجغرافيات والثقافات والحضارات واللّغات الأخرى من الأنا المنكفِئة على حيّزها وتاريخها وثقافتها ولغتها. والآخر في انفتاحه ذاك، لا يزن الأمور بميزان العاطفة والهوى، إنّما بميزان الرّبح والخسارة؛ فالرّوح النّفعية لا تتنافى مع القيم الثّقافية، ولعلّ أهمّها قيمة

العمل الّتي بها يُعرَف الصّيني وبه تُعرَف: «الصّينيون يدخلون الجزائر من الجنوب، وليس من الشّمال كما قام به المستعمر الفرنسي الغبي، حين أنزل جيوشه الغازية على شاطئ سيدي فرج. نحن لن ننزل رمال الصّحراء الكبرى السّاخنة كغزاة نجرّب فيها الأسلحة النّووية من الجيل الثّاني والثّالث، إنّما سننزل هناك لتحويل تلك الأرض الفارغة الصّامتة إلى مدن خرافيّة بمؤسّسات اقتصادية ومساحات زراعية للقمح والشّعير والذرّة، والبرتقال والرّمان والخوخ، واللّوز والفراولة والبطيخ، والشّمام والعنب وكلّ ما تشتهيه الأنفس. وسنُقيم مطارات دوليّة ضخمة حديثة وحداثية، مطارات ذكية، تنزل بها الطّائرات العملاقة الّتي تشتغل بالطّاقة الذّرية. سنُنزِل مطراً صناعيّاً كي تتحوّل الصّحراء إلى جنّة لا تشبهها سوى الجنّة الّتي جاء ذكرُها في الكتب السماويّة؛ في التّوراة والإنجيل والقرآن، وستبدو دبي بعماراتها الزّجاجية وناطحات السّحاب فيها عبارة عن قرية صغيرة أمام مدن تمنراست وجانيت وتندوف وأدرار وتيممون وبرج باجي مختار...»[1].

إنّ الآخر يسعى إلى العمل والمال. وفي طريقه إليهما، يصادف الحب الّذي يُنسيه ملامح معلّمة الموسيقى. وإذا كان الأنا لا يقضّ مضجعه، كثيراً، استحواذ الآخر على مشاريع البناء والزّراعة والتّجارة وفتح مطاعم الأكل الصّيني، فإنّ ما يؤرّقه، فعلاً، هو استحواذ الآخر على قلب الأنا؛ قلب الجزائرية الّذي يتسلّل إليه الصّيني بصمته وابتسامته وحيائه وغرابته وغموضه. غير أنّ ما يُقلِق الذّكر، هنا، حقيقةً، ليس استحواذ الآخر، الوافد من هناك، على قلب الأنا، بل على جسدها، ذلك أنّ الحب مفردة لا توجد في قاموس الجزائري، وهوى لا يلامس شَغاف قلبه. إنّ المرأة، في نظر الرّجل الجزائريّ، جسدٌ يُصبي وآلةٌ تعمل: «لماذا فتحت ممرّاً للصّيني كي يتسلّل إلى قلبي؟ أبحثاً عن عالَمٍ بطعمٍ غير جزائريٍّ؟ كرهت الرّجل الجزائري، أتعَبني الذّكر الجزائري. قاتلةٌ برودته، ثقيلةٌ ذكورته. إنّه خشن ومنافق وكذّاب وأنانيّ، لا يحب في المرأة سوى تلك الّتي تخدمه، المرأة إمّا عبدة أو أمّ. منذ اليوم الأوّل لمجيئه إلى الحياة، يُنصَّب أميراً على مملكةٍ من الوهم. يتمّ تنصيبه من قِبَلِ أمّه وجدّته وأخته وعمّته وجارته. وتظلّ صورة الأمير تلاحقه في فشله كما في نجاحه الفاشل؛ فيعيشها وهماً. المرأة الّتي في سرير الرّجل الجزائريّ ليست أكثر من صورة أمّه،

1– الرّواية، ص 12.

عليها أن تخدمه، تغسل له ثيابه، وتلد له ما يحفظ ويحافظ على اسمه واسم سلالته، سلالة من شقاء»[1].

وحين يتعلّق الأمر بالجسد المشتَهى والمرغوب فيه والمتنافَس عليه، تطفو إلى السّطح الغيرة والأثرة، ويتجلّى معهما التّعصّب في أكثر مظاهره فظاعةً وقبحاً وإسفافاً؛ فيتحوّل الآخر، في نظر الأنا، من عملاق يمثّل حضارة عريقة ويَقْدَمُ، من هناك إلى هنا، بالتكنولوجيا والاستثمارات ويَعِدُ بمشاريع ضخمة إلى مجرّد آكلٍ للُحوم الكلاب والقطط والأفاعي والخنافس والذّباب؛ فتنهال عليه الشّتائم وتطاله السّخرية وتلاحقه العيون أينما حلّ وارتحل، في الأحياء الشّعبية والأحياء الرّاقية على حدٍّ سواء. إنّ الجميع، هنا، متّفق على ذمّ الآخر واتّهامه واحتقاره، لأنّه لم يكتفِ بسرقة العمل وتملُّك المال، بل تجاوزهما إلى الاستيلاء على المرأة الّتي هي، في نظر الرّجل العربي عامّة والرّجل المغاربي خاصّة، «مُجَرَّدة من صورتها الحقيقية، من (أناها) العميقة. إنّها ليست سوى وثن يقع تحت ملكيّته بمقتضى قانون [نظام الذّكورة]»[2].

ولّما كانت المرأة وثنَ الرّجل، وكان الوثن جسداً فحسب، فإنّ المرأة تستعين بجسدها على طلب الحريّة، مثل ما يستعين به الرّجل على استعبادها واسترقاقها وإذلالها. إنّ الجسد المكبوت والمحجور يستطيع الانفلات من سلطة نظام الذّكورة بإشباع رغبته مع الآخر، ليس نكايةً في الأنا ولا انتقاماً منها، بل تحقيقاً لإنسانيّة الإنسان: «حين يتحرّر الجسد من الدّين والأخلاق والعادات وما تراكم منها فيه من ثقافات القمع والحجر والتّهميش يعود الإنسان، ذكراً كان أو أنثى، إلى الطّفولة المدهِشة، هي لحظة الالتقاء بالإنسان في الإنسان. الذّهاب في البحث عن مغامرة عاطفية جسدية مع الغريب، الغريب الغريب، هي مواجهة الغربة الّتي نعيشها في هذا الزّمن القاسي. البحث عن الغريب هو بحثٌ عن بداية اكتشاف العالَم بعين الإنسان، لا بعينيْ الرّجل الجزائري»[3]. إنّ إنسانية الإنسان، الّتي تأمل سكورا في تحقُّقها من خلال الانفتاح على

1- الرّواية، ص 210، 211.

2- مالك شبل: «الجنس والحريم؛ روح السّراري - السّلوكات الجنسيّة المهمَّشة في المغرب الكبير»، ترجمة: عبد الله زارو، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، د. ط، 2010، ص 189.

3- الرّواية، ص 212.

لغة الآخر وأدبه وموسيقاه من جهة، وجسده بنوع من الشّبق الممتزج بالاستيهامات من جهة أخرى، هي البلسم لداء التّعالي الّذي يحلّ بالأنا ويحثّها على تهميش الآخر ونفي وجوده وسَلْب اختلافه. وهو داء تتمثّله الأنا من الآخر الغربيّ الّذي يعتبر نفسه أنا – مركزاً حقيقاً بالسّلطة والسّطوة والهيمنة. غير أنّ الدّعوة إلى إرساء إنسانية الإنسان قد تهدّد ثقافة الأنا، إذا ما جرى أدلجتها وتوجيهها لخدمة مركز جديد أو متجدّد يستعمل مفردات رنّانة، مثل الحوار والتّواصل والتّقارُب والتّسامح، لبسْط هيمنته على الهوامش. حينها، «تذوب الخصوصية الثّقافية، الّتي تشكّل جوهر الحوار ذاته بين الحضارات، في بوتقة بنية علامية تتّسم بالتّجريد والتّعميم والمركزيّة»[1].

ولتأكيد الخصوصية الثّقافية المتأبّية على أَنْسَنَةِ الحب والفكر والطّموح والغاية، يعمد الكاتب إلى إظهار نفاق المركز بهوامشه كلّها في التّواصل مع الآخر؛ فالنّفاق قيمة ثقافية، بامتياز، تعتور الأنا حين تروم تحقيق مصلحة أو الحفاظ عليها، حيث يهرع الجميع، من نساء ورجال وميسورين ومقهورين وساسة ووزراء وجنرالات ورجال أعمال وولاة وأساتذة، إلى ضريح الحاج الشينوي لاستجلاب «خير» أو اتّقاء «شرّ»، مثل ما يلجأ فتحي وعبد الرّحمن وحفيظة إلى يونس الشينوي للحديث عن الإرهاب الّذي تريد السّلطة طيّ صفحته بميثاق السّلم والمصالحة. وهو ما يجعل الاطمئنان للآخر، حيّاً وميتاً، شعوراً طارئاً ينقضي بانقضاء الحاجة أو اللّقاء، وليس اطمئناناً قارّاً يدوم معه التّسامح والائتمان والثّقة والمحبة، كما يجعل تدنيس الآخر حيّاً وتقديسه ميتاً ضرباً من النّفاق الّذي يضفي على الأنا غرابة تثير الدّهشة والحيرة والذّهول، حيث تقول سكورا ليونس الشينوي: «إنّنا شعبٌ غريبٌ يا يو تزو صن، يا يونس، يذمّ الحيّ ويمدح الميت. يلعن الحيّ ويقدّس الميت. يطاردني النّاس بمجرّد أن أمشي إلى جوارك خطوةً في الشّارع، ويسبّني بعضهم الآخر بمجرّد أن أجلس إلى طاولة معك في مطعم أو مقهى؛ لا لشيء إلاّ لأنّك صيني، وبالمقابل: يذهب السّياسيون، ورجال الأعمال، وأساتذة الجامعة، والولاة، والجنرالات لزيارة قبر ابن مربّي الحجل سون با سن، يطلبون منه المناصب العالية ويذبحون له الذّبائح الكبيرة!»[2].

1- نصر الدّين بن غنيسة: «عن أزمة الهويّة ورهانات الحداثة في عصر العولمة»، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرّباط، ط. 1، 2012، ص 162.

2- الرّواية، ص 229.

خلاصة

ينفتح الزّاوي، في رواية «الملكة»، على الآخر غير الغربي الّذي يختلف عن الأنا في شؤون حياته وفي تفكيره وعواطفه وطقوسه؛ إنّه الآخر الصّيني الّذي يضطرب بين المركزيّة والهامشيّة؛ فهو مركزٌ بتاريخه وتكنولوجيته وحبه للعمل، وهامشٌ ببداوته وهمجيّته في نظر الأنا. ولكنّ الزّاوي لا يكتفي بالانفتاح على صوت الآخر الغريب والمثير والمدهِش، بل ينفتح على صوت الآخر المتواري داخل الأنا كذلك، والّذي لا يقلّ غرابةً وإثارةً وإدهاشاً هو أيضاً؛ فعلاوة على النّفاق الّذي تومئ إليه سكورا، تعيش الأنا، في نظر الآخر، حياة مثيرة بجمعها بين المتناقضات؛ الدّين والرّياضة وموسيقى الراي. إنّه النّزوع إلى التّسامح مع الغير والتّصالح مع الأنا، ولكنّه نزوعٌ لا يتجاوز حدود الإستراتيجية النصيّة؛ فهو تمثيلٌ لوعي ممكن حبيس التخييل السّردي، يبثّه الكاتب خواطره وأمانيه؛ فعلى الرّغم من أنّ صوت الزّاوي السّردي يكاد لا يُسمَع بين الأصوات السرديّة الأخرى؛ إذ إنّ حضوره، على صعيد التّبئير، هو حضور خارجيّ وبريء[1]، إلّا أنّه يمكن أن نتبينَّ حضوره الفكري والأيديولوجي من خلال ما تتلفّظ به الكائنات الورقيّة أو تفكّر فيه؛ فهو، مثلاً، يرنو إلى أنْ تحقّق سكورا وجودها في مجتمع يحتكر أنوثتها ويصادر حريّتها، ويحذو حذو حفيظة وفتحي وعبد الرّحمن في إنكار ميثاق السّلم والمصالحة الّذي يُحابي الجلاّد ولا يُنْصِف الضّحية، وهو، في ذلك، يأبى التّصالح مع وعي دينيٍّ متطرّفٍ لا يعترف بالاختلاف قيمةً والتّسامح لغةً، ويذهب مذهب شريف آيت صالح في ضرورة تمكين أبناء الوطن من التّعبير

1- من مظاهر التّبئير الخارجي، لدى جينيت، أن يبديَ الكاتب جهلاً بسيرة الشّخصية ومسار حكايتها. وهو ما يجعل نقلَ الأحداث يتمّ من منظور شاهد خارجي وبريء. يُنظَر:

- Gérard Genette, op. cit, p 208.

باللّغتيْن الأمازيغية والفرنسية، ويتمنّى ما يتمنّاه العمّ تيتو النّقابي الّذي يؤمن بأنّ العالَم سيعود، يوماً ما، إلى الاشتراكيّة والشيوعيّة،... ومن ثمّ، يبرّر الزّاوي، عبر تعدُّد الأصوات المتضمِّن للتّعدُّد الثّقافي، مجموع رؤى العالَم في المجتمع، وكذا رؤيته للأنا والآخر وأفكاره عن الهوية والحريّة والمرأة واللّغة والسياسة والدّين والجنس جمالياً، وهي رؤية وأفكار يبرزها الزّاوي وينافح عنها في الكتابة الرّوائية وفي أعمدة الجرائد واللّقاءات الصّحفية والأدبية على السّواء.

ثبت المصطلحات

عربي - فرنسي

(أ)

اتصال	conjonction
أدبية	littérarité
إدراك	perception
إرادة - الفعل	vouloir – faire
إرجاء	différance
إستراتيجية	stratégie
إستراتيجية سردية	stratégie narrative
إستراتيجية نصية	stratégie textuelle
إستراتيجية وصفية	stratégie descriptive
استعارة	métaphore
استيهام	fantasme
أَسْلَبة	stylisation
أسلوب	style
إسناد	attribut
اعتباطي	arbitraire
انفصال	disjonction

أيديولوجيا..idéologie
أيقونة .... icône

(ب)

بؤرة (سردية).. foyer(narratif)
برنامج سردي .... programme narratif
بروليتاريا ....prolétariat
بطل .... héros
بلاغة ....rhétorique
بنيوية تكوينية .... structuralisme génétique

(ت)

تأطير ....encadrement
تأويل .... interprétation
تبئير .... focalisation
تبئير خارجي.. focalisation externe
تبئير داخلي...focalisation interne
تبئير داخلي ثابت .... focalisation interne fixe
تبئير في درجة الصفر .... focalisation degré zéro
تحفيز جمالي .... motivation esthétique
تحيين .... actualisation

تخييل .... fiction

تركيب سردي .... syntaxe narrative

تسلسل .... enchaînement

تسمية .... dénomination

تشيؤ .... réification

تضمين .... enchâssement

تعدُد الأصوات .... polyphonie

تلفظ .... énonciation

تمثيل .... représentation

تناغُم .... harmonie

تنافُر .... cacophonie

تهجين .... hybridation

تواصل سردي .... communication narrative

تواصل مشترَك .... communication participative

تواصل وصفي .... communication descriptive

(ج)

جمالية .... esthétique

(ح)

حمل على الاعتقاد .... faire – croire

حمل على الاقتناع .... faire – persuader

حيز .... espace

(خ)

خطاب .... discours

خطاب ثقافي .... discours culturel

خطاب سردي .... discours narratif

خطاب غير مباشر .... discours indirect

خطاب مباشر .... discours direct

(د)

دور عاملي .... rôle actantiel

(ذ)

ذات .... sujet

(ر)

راوي .... narrateur

راوي بريء .... narrateur innocent

راوي خارجي .... narrateur externe

راوي شاهد .... narrateur témoin

narrateur omniscient .... راوي عليم

narrateur participant .... راوي مشارك

vision (narrative).................................... رؤية (سردية)

vision du monde .... رؤية العالَم

vision interne.................................... رؤية داخلية

vision tragique .... رؤية مأساوية

vision avec.. رؤية مع

roman à thèse .... رواية أطروحة

(ز)

temps .... زمن

(س)

prolepse.. سابقة

narration objective .... سرد موضوعي

sémiotique.................................... سيميائية

sémiotique des passions .... سيميائية الأهواء

sémiotique narrative .... سيميائية سردية

sémiotique descriptive................................ سيميائية وصفية

(ش)

شخص .... personne
شخصية .... personnage
شعرية .... poétique

(ص)

صورة .... figure

(ط)

طوبوغرافية .... topographie

(ظ)

ظاهر .... paraître

(ع)

عامل .... actant
عتبة .... seuil
عمل .... action

(ف)

فضاء .... espace

faire .... فعل

faire somatique .... فعل بدني

faire interprétatif.. فعل تأويلي

faire pragmatique ....فعل ذرائعي

faire cognitif .... فعل معرفي

(ق)

lecteur .... قارئ

pouvoir - faire ....قدرة – الفعل

lecture ....قراءة

indice ....قرينة

valeur .... قيمة

(ك)

être de papier.. كائن من ورق

écrivain ....كاتب

écriture..كتابة

compétence.. كفاءة

compétence descriptive..كفاءة وصفية

parole ....كلام

modalité .... كيفية

كينونة .... être

(ل)

لاتبئير .... non focalisation

لاحقة .... analepse

لاحقة خارجية.. analepse externe

لاحقة غير مُتضمَنة في السرد .... analepse hétérodiégétique

لاوعي .... inconscient

(م)

مُبأَرة .... focalisée

مُبئِرة.. focalisante

متلقي.. récepteur

مُجْمَل .... sommaire

محايَثة .... immanence

محدّث .... causeur

محكي .... récit

محكي إطار .... récit cadre

محكي غير مُتضمَن في السرد .... récit hétérodiégétique

محكي مُتضمَن في السرد..................................... récit homodiégétique

مخيال .... imaginaire

portée ....مدى

nomenclature..مُدوَنة

narré .... مروي

narrataire ....مروي له

vraisemblance...................................مُشاكَلة الحقيقة

savoir – faire ....معرفة - الفعل

savoir encyclopédique..............................معرفة موسوعية

sens .... معنى

approche.. مقاربة

énoncé ....ملفوظ

énoncé descriptif............................... ملفوظ وصفي

perspective(narrative) ....منظور (سردي)

décrit.. موصوف

descriptaire ....موصوف له

objet.. موضوع

thème .... موضوعة

(ن)

texte.. نص

texte narratif .... نص سردي

(هـ)

هوى ....passion

(و)

واجب - الفعل ....devoir – faire

واصف ....descripteur

واصف عليم ....descripteur omniscient

وصف..description

وصف ذاتي ....description subjective

وصف موضوعي ....description objective

وظيفة إشهادية ....fonction testimoniale

وظيفة أيديولوجية ....fonction idéologique

وظيفة تنظيمية ....fonction de régie

وظيفة تواصلية ....fonction de communication

وظيفة سردية ....fonction narrative

وقفة ....pause

المصادر والمراجع

1 - المصادر:

1 - أمين الزّاوي: «الرّعشة؛ امرأة وسط الرّوح.. وحكاية أطراف الرّيح»، الدّار العربية للعلوم ناشِرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 2، 2005.

2 - أمين الزّاوي: «الملكة؛ الفاتنة تقبِّل التنّين على فمه»، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2015.

3 - جيلالي خلاّص: «قرّة العين»، دار القصبة للنّشر، الجزائر، د.ط، 2007.

4 - عبد الحميد بن هدوقة: «نهاية الأمس»، الشّركة الوطنية للنّشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1975.

5 - مرزاق بقطاش: «طيور في الظّهيرة»، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د.ط، 1981.

2 - المراجع العربية:

1 - شاكر النّابلسي: «جماليات المكان في الرواية العربية»، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط.1، 1994.

2 - عبد اللّطيف محفوظ: «وظيفة الوصف في الرواية»، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط.1، 2009.

3 – عبد الله محمّد الغذامي: «النّقد الثّقافي؛ قراءةٌ في الأنساق الثّقافية العربية»، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 3، 2005.

4 – عبد الملك مرتاض: «في نظريّة الرّواية؛ بحثٌ في تقنيات السّرد»، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، 1998.

5 – محمّد الداهي: «سيميائية السرد؛ بحث في الوجود السّيميائيّ المتجانس»، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2009.

6 – محمّد بشير بويجرة: «بنية الزّمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970 – 1986؛ المؤثّرات العامة في بنيتيْ الزّمن والنّص»، ج 1، دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران (الجزائر)، د.ط، 2001 – 2002.

7 – مي غصوب، إيما سنكلير ويب: «الرّجولة المتخيَّلة؛ الهويّة الذّكريّة والثّقافة في الشّرق الأوسط الحديث»، دار السّاقي، ط. 1، 2002.

8 – نصر الدّين بن غنيسة: «عن أزمة الهويّة ورهانات الحداثة في عصر العولمة»، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرّباط، ط. 1، 2012.

3 - المراجع المترجَمة:

1 – أمبرتو إيكو: «ستّ نزهات في غابة السّرد»، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1، 2005.

2 – تزفيطان تودوروف: «الشّعرية»، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 2، 1990.

3 – جون إليس: «ضدّ التّفكيك»، ترجمة وتقديم: حسام نايل، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط. 1، 2012.

4 – جيرار جينيت: «عودة إلى خطاب الحكاية»، ترجمة: محمّد معتصم، تقديم: سعيد يقطين، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 1، 2000.

5 – مالك شبل: «الجنس والحريم؛ روح السّراري – السّلوكات الجنسيّة المهمَّشة في المغرب الكبير»، ترجمة: عبد الله زارو، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، د. ط، 2010.

6 – يوري لوتمان: «مشكلة المكان الفنّي»، تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز، في «جماليات المكان»، كتاب مشترَك، عيون المقالات، الدّار البيضاء، ط. 2، 1988.

7 – يوري لوتمان: «سيمياء الكون»، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 1، 2011.

4 - المراجع الأجنبية:

1 – GASTON BACHELARD : «la poétique de l´espace », puf, paris, troisième édition, 1961.

2 – Gérard Genette : «Figures III», Seuil, Paris, 1972.

3 – A.J.Greimas : « Du Sens II; essais sémiotiques », Seuil, Paris, 1983.

4 – Philippe Hamon : « Introduction à L´analyse du Descriptif », Hachette, Paris, 1981.

5 – Tzvetan Todorov : «Littérature et signification», Larousse, Paris, 1967.

6 – Tzvetan Todorov : «Poétique de la prose», Seuil, Paris, 1971.

7 – Vladimir Propp : « Morphologie du Conte », Seuil, Paris, 1970.

5 - القواميس:

مُشترَك: «معجم السّرديات»، إشراف: محمّد القاضي، الرابطة الدولية للنّاشرين المستقلّين، (تونس، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب)، ط.1، 2010.

6 - المقالات:

أمين الزّاوي: «نعم، امسيردا أعظم وأجمل من واشنطن ومن بيكين»، مقال منشور في جريدة «الشّروق اليومي» الجزائريّة، بتاريخ 22 / 12 / 2010.

الفهـــرس

إهداء.. 07

مقدمة.. 09

الثورة الجزائرية بين التخييل والأيديولوجيا؛
عبد الحميد بن هدوقة ومرزاق بقطاش 11

1 – الثورة الجزائرية موضوعاً وموضوعةً.................................... 15

2 – أطروحة الثورة والتخييل.. 18

3 – من أطروحة الثورة إلى أطروحة الرواية 21

الفضاء والنسق الثقافي في رواية «الرعشة» لأمين الزاوي.......... 25

1 – الفضاء والموضوعة والمنظور 30

2 – بوليفونية الفضاء 37

القرية / المدينة.. 38

القبر المثمِر / القبر العامِر 40

السقيفة / القبو 41

المطمورة / المدرسة 42

الداخل / الخارج 42

المشرق / المغرب.. 44

الشرق / الغرب.. 44

خلاصة 46

الوصف والمعنى في رواية «قرة العين» لجيلالي خلاص 47
1 – التواصل السردي 50
2 – الكفاءة الوصفية 51
3 – الميثاق المعرفي 57
4 – من نسق المخيال إلى نسق الثقافة 58
الأسماء 60
الأفعال 61
الفضاء 62
الزمن 63
خلاصة 64
«الملكة» لأمين الزاوي؛ حين ينفتح السرد على الهامش 67
1 – الخطاب السردي 70
1 – 1 – المستوى الحكائي الأول 71
1 – 2 – المستوى الحكائي الثاني 77
2 – الخطاب الثقافي 79
2 – 1 – مركزية الذات وهامشيتها 80
2 – 2 – الأنا والآخر بين التسامح والتعصب 84
خلاصة 88
ثبت المصطلحات؛ عربي – فرنسي 91
المصادر والمراجع 103
1 – المصادر 103
2 – المراجع العربية 103

3 – المراجع المترجَمة 104
4 – المراجع الأجنبية 105
5 – القواميس 105
6 – المقالات 105

باحث أكاديمي من الجزائر

د.سيدي محمد بن مالك



جدل التخييل و الخيال في الرواية الجزائرية

وعلى هذا الأساس، تستأنس هذه القراءات الأربع، في تحليلها وتأويلها للمخيال المحايث للإستراتيجيات التخييلية، ببعض المصطلحات المفاتيح التي وضعها علماء السرد الغربيون، ضمن الرؤية النقدية التي تتوخاها في مقارَبةالنص الروائي؛ فنحن نعتقد أن استنباط المعنى الموجود في روايات "نهاية الأمس" و"طيورٌ في الظهيرة" و"الملكة" يرتبط بتحليل الإستراتيجية السردية، ومن ثم، ستتواتر بعض الأدوات الإجرائية، من قبيل التضمين والتبئير واللاحقة، بينما يقترن استنباط المعنى القابع في رواية "الرعشة" بوصف الفضاء وتحديد علاقته بالموضوعة والمنظور، في حين إن استخلاص المعنى المتضمَن في رواية "قرة العين" يستلزم تشريحَ الإستراتيجية الوصفية. وعليه،نحسَب أن المعنى ليس خلاصة الجَدَل القائم بين التخييل والمخيال المنصهريْن في إستراتيجية الكتابة فحسب، بل هو مرهون بإستراتيجية القراءة أيضاً.

ISBN : 978-9931-585-24-4





د.سيدي محمد بن مالك

جدل التخييل و الخيال في الرواية الجزائرية